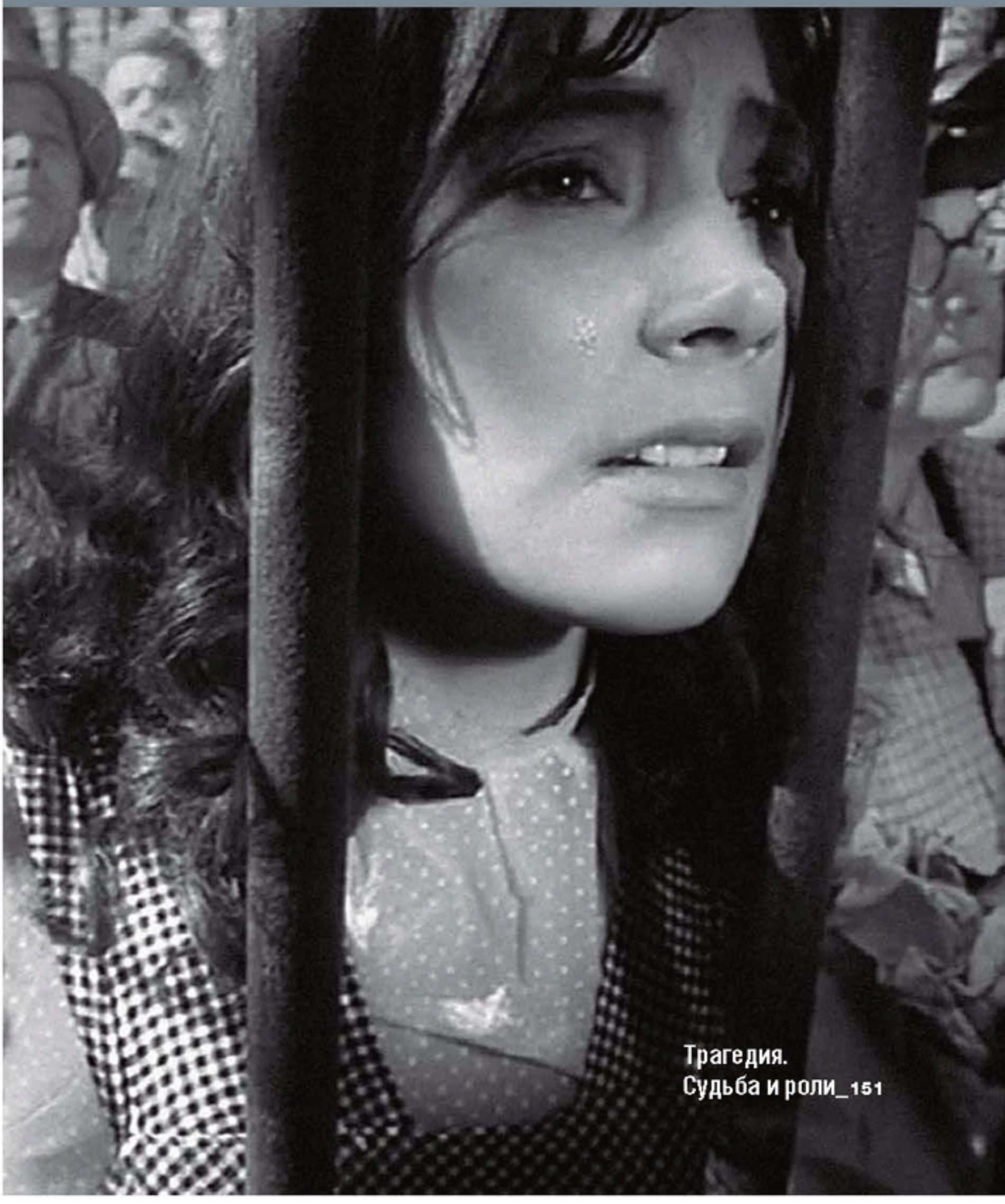
ИСКУССТВО КИНО

№10 ОКТЯБРЬ **2014** www.kinoart.ru

10

ГРИГОРИЙ РЕВЗИН. АРХИТЕКТУРА – КТО УГАДАЕТ БУДУЩЕЕ_ **5**
ВЕНЕЦИЯ-2014. КИНО И БИЕННАЛЕ_ **21**
РОЙ АНДЕРССОН: «Я ПЛАКАЛ СОРОК ЛЕТ НАЗАД»_ **31**



Трагедия.
Судьба и роли_151

Тема номера – Венецианский кинофестиваль. Не только его главные фильмы («Репертуар»), интервью с их создателями («Опыт»), но и знаменитая Венецианская биеннале, в рамках которой проводится этот старейший в мире кинофорум. Тон всем материалам задают размышления известного искусствоведа и критика Григория Ревзина об архитектуре как концептуальном выражении времени и связанных с ним социальных процессов («Здесь и теперь»), а также эссе «Невыносимая невозможность провала» Александры Новоженовой и Сергея Гуськова об актуальных проблемах современного искусства («Комментарии»).

Широко обсуждаемой сегодня теме «кризис фестивального движения» посвящены статьи о киносмотрах в Карловых Варах, Локарно и Южно-Сахалинске («Разборы»).

В рубрике «Имена» – мастер-класс Абделатифа Кешиша на фестивале «Послание к человеку» в Санкт-Петербурге, а также публикация московской лекции британского киноведа Чарлза Барра о неизвестном Хичкоке.

В разделе «Медиа» – аналитическое интервью Даниила Дондурея о природе и технологии форматирования телевидением российской жизни, а также исследование рекламных слоганов, заимствованных из кино.

Раздел «Публикации» посвящен памяти Татьяны Самойловой, с которой мы простились в этом году. Воспоминаниями о судьбе выдающейся актрисы делится ее муж режиссер Семен Шульман.

На обложке: Татьяна Самойлова

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 ГРИГОРИЙ РЕВЗИН:
«МЫ – ВМЕСТО ВЕЧНОСТИ»
Архитектура как концептуальное выражение времени
Беседу ведет Даниил Дондурей

РЕПЕРТУАР

21 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
СТРАННИКИ
«Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни», режиссер Рой Андерссон

31 РОЙ АНДЕРССОН:
«В ПОСЛЕДНИЙ РАЗ Я ПЛАКАЛ СОРОК ЛЕТ НАЗАД»
Беседу ведет Петр Шепотинник

36 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
ГОЛУБИНАЯ ПОЧТА
«Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына», режиссер Андрей Кончаловский

41 ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
ИХ МОЛОДОСТЬ
«Наш запах», режиссер Ларри Кларк

45 СТАС ТЫРКИН
LONG CUTS
«Бёрдмен», режиссер Алехандро Гонсалес Иньярриту

49 АНТОН ДОЛИН
СВОБОДА СЛОВА
«Возвращение на Итаку», режиссер Лоран Канте

55 ЕЛЕНА ПЛАХОВА
ГОЛОД НЕ МАМКА
«Голодные сердца», режиссер Саверио Костанцо

58 ВАДИМ РУТКОВСКИЙ
АГРОКУЛЬТУРА
«99 домов», режиссер Рамин Бахрани

63 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
ПЛЕННИКИ
«В подвале», режиссер Ульрих Зайдль

КОММЕНТАРИИ

69 АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА, СЕРГЕЙ ГУСЬКОВ
НЕВЫНОСИМАЯ НЕВОЗМОЖНОСТЬ ПРОВАЛА
Санкт-Петербург-2014: «Манифеста-10»

ИМЕНА

79 АБДЕЛАТИФ КЕШИШ:
«БОЮСЬ, ЧТО НЕ ПОЛУЧИТСЯ...»
Мастер-класс режиссера

85 ЧАРЛЗ БАРР
НЕИЗВЕСТНЫЙ ХИЧКОК
Лекция на фестивале «Хичкок: девять неизвестных»

РАЗБОРЫ

99 ЕЛЕНА СТИШОВА
КАРЛОВАРСКИЕ ГОРИЗОНТЫ
Карловы Вары–2014

104 ПЕТР ШЕПОТИННИК
ПЕРЕЭКЗАМЕНОВКА
Локарно-2014

112 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
ПОИСКИ НЕИЗВЕСТНОГО
Южно-Сахалинск-2014: МКФ «Край света»

ОПЫТ

117 ГЛЕБ НАПРЕЕНКО
УЛИКИ ИНОЙ ЖИЗНИ
Санкт-Петербург-2014: «Found footage. Зеркало в движении»

121 ОЛИВЬЕ ДЕКЕГЕЛЬ
ПОХВАЛА КРУГЛЫМ ИДИОТАМ
Беседу ведет Евгений Майзель
«Круглый мир», режиссер Оливье Декегель

MEDIA

129 ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
ТВ ФОРМАТИРУЕТ ЖИЗНЬ
Интервью ведет Вера Зверева

140 ЕЛЕНА ЮРЬЕВА
«СТРАХОВАНИЕ — СТРАШНАЯ СИЛА»
Киноцитаты в роли слоганов

ПУБЛИКАЦИИ

151 СОЛ ШУЛЬМАН
ТАНЯ
Памяти Татьяны Самойловой

172 АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

174 SUMMARY

Григорий Ревзин:

«МЫ – ВМЕСТО ВЕЧНОСТИ»

Беседу ведет Даниил Дондурей

Даниил Дондурей. В вашей давней книжке «Очерки по философии архитектурной формы» я вычитал мысль о том, что «архитектура противостоит протеканию времени и уничтожает его последствия»[1]. По-моему, это невероятно важно. В самых разных вариантах и рамках отношений, взаимодействий, игр с временем, борьбы с ним или, наоборот, следования ему возникает гигантская, многоуровневая, запутанная, наполненная противоречивыми смыслами система, определяющая одно из основных измерений культуры. А уж архитектура – с ее особенностями – тем более. В сравнении с другими видами художественной культуры она находится в уникальных – очевидно отличных от всех прочих – отношениях с временем. Не буду говорить про классические виды культуры, а тем более про современные, где теперь идет невероятная «гонка за временем»: все пытаются попасть в современность, быть ей адекватными, реагировать на нее немедленно. Интернет, телевидение, разного рода мультимедиа вообще предпочитают существовать в режиме live. Вся нынешняя коммуникационная, как, впрочем, и культурная, технология движется в сторону этого соответствия. А вот архитектура – может быть, это моя неверная гипотеза – в какой-то степени находится в противостоянии такому быстрому и однозначному протеканию времени. В противодействии его предложениям, претензиям, предписаниям.

Григорий Ревзин. В той моей книжке речь шла о классической архитектуре. Классика – и античность, и Ренессанс, и все классицизмы – действительно себя так ведет. Но есть авангард в архитектуре, там идея в том, чтобы построить будущее. Это начинается как философская и художественная идея – вместо «золотого века» в прошлом, где его расположил Платон, поместим его

←
ММДЦ «Москва-Сити»,
башня «Федерация»,
апрель 2010 года
© ОАО «СИТИ»

1. См.: Ревзин Г. Очерки по философии архитектурной формы. М., ОГИ, 2002, с. 17.

в будущее. Это удобно – ведь тогда до него можно дожить. В принципе, та же вечность, хотя там есть одна накладка. Прошлое, ушедшее в вечность, уже не может измениться, а будущее в этом смысле хуже, после него может наступить другое будущее. С 1910-х годов, с начала авангарда, мы часто проживаем в разных устаревших версиях будущего. Но пока художник работает, будущее кажется ему вечностью, после которой уже ничего быть не может.

Потом это становится хорошей коммерческой идеей. Любой бизнесмен скажет, что надо придумать тенденцию, которая будет модной через пять лет, и следует начать ее продавать уже сегодня. Не важно где – в компьютерах, на радио или телевидении, в моде. Это такая постоянная продажа будущего. До известной степени тоже противостояние времени, хотя тут возможны крупные неприятности. Будущее может разориться, оказаться банкротом – ну как в 2008-м, когда рухнул весь рынок фьючерсов и деривативов.

Для архитектуры такая спекуляция будущим оказалась очень важной вещью. Именно для архитектуры – не для других искусств. Начиная с конца 1970-х годов, когда постмодернистская идея победила в гуманитарных и социальных науках, апеллировать к будущему стало немного немодным. В философии, в социологии, даже в политике. Возьмите современную Россию: у нас политически главный вопрос о будущем – это как от него обезопаситься. Там какие-то одни беды. У нас нет позитивной модели будущего.

Даниил Дондурей. Нет вообще никаких его моделей. Ни у кого. И никто не плачет по этому поводу.

Григорий Ревзин. Наверное, некоторая фрустрация на эту тему все же наблюдается. Но это даже поразительно – при таком значении пропаганды, как у нас, за будущее, казалось бы, должна быть большая конкуренция. У Путина одно будущее, у пятой колонны другое… Тот, кто сейчас выдаст идею будущего, вроде как окажется вообще один.

Даниил Дондурей. Сорвет джекпот.

Григорий Ревзин. Да. Но этого совсем не происходит. Мы ориентируемся на отцов-основателей, на Сталина, на Петра, Ивана Грозного, Владимира Красно Солнышко (это особенно актуально) – но это же не будущее, а прошлое. Будущего никому не надо. Но архитектура и еще дизайн – области, которые продолжают дудеть про будущее: «мы создаем новые формы, конструкции, материалы, концепты, это будет важным через десять, через двадцать лет».

Даниил Дондурей. Но это ведь их продукт – для продажи.

Григорий Ревзин. Да, конечно. И в этом смысле архитектура решительно выпадает из основной художественной культуры, она не созвучна ни литературе, ни кино. Это какие-то инженеры-дедушки, которые все время бубнят, что сейчас изобретут всеобщее счастье, и даже уже как бы контуры его отчасти нам демонстрируют. При этом надо понимать, что архитектура как художественное явление – это, вообще-то говоря, очень небольшое количество построек. Можно сказать, что

и огромная масса литературных произведений тоже не литература, но это будет вкусовое суждение.

Даниил Дондурей. Здесь разные типы производства, потребления, экспертиз. Социолог скажет, что у массовой беллетристики – Донцовой, Устиновой и прочих – гигантские востребованные тиражи. Но не в этом же дело. В истории, в большом Времени они, за редким исключением, не останутся.

Григорий Ревзин. В архитектуре массовое жилье, например, до 1900-х годов вообще не являлось предметом профессиональных занятий архитектора, это было не его дело. Очень много построек – просто изделия, а не произведения, но они утилитарно нужны. Эта часть архитектуры – 95–97 процентов.

Даниил Дондурей. Вы говорите о величине mass culture?

Григорий Ревзин. Я даже не знаю, в какой степени она culture, для нее вход в культуру вообще был немного проблематичен. Скорее это принадлежит цивилизации, чем культуре.

Даниил Дондурей. Но в 1960-е у нас появилось массовое общество, архитектура обязана была реагировать.

Григорий Ревзин. Да. Особенно когда она вошла в систему массового потребления. И вот этот тиражированный продукт становится сферой внимания профессионалов: они проектируют массовое жилье. Но этот продукт связан с продажами, он подчиняется законам моды. А мода находится в совсем иных отношениях с временем; противостоящая времени мода – это абсурд. Мода – это маркер времени, календарь, но такой, который заранее не расписан. Единственный смысл моды заключается в том, что она сегодняшняя, вчерашняя или завтрашняя. Так что 95 процентов архитектуры вовсе не противостоят времени, а, напротив, в него включаются через механизмы моды. А вот 5 процентов противостоят, утверждая, что они уже захватили будущее. Ну и есть ничтожно малое количество сегодняшних архитекторов-классицистов, которые по старинке работают на вечность. Правда, у них в союзниках все, что было построено на тех же принципах до них.

Даниил Дондурей. Будущее либо приобрело, либо потеряло какую-то форму границы. Вот есть величаво грандиозная «вечность». А теперь появилось «будущее». Ты что-то сделал – это не будущее, а вот другое – будущее. Какие параметры этого настоящего будущего? Где его начало и где конец? Наверное, оно имеет такие координаты. Вот вы говорите «устаревает». Почему? Ты же можешь без срока коммуницировать с великими произведениями, с каждым пятидесятилетием они только умножают свой смысловой ресурс в качестве общечеловеческого достояния.

Видимо, это тоже отменяется? Или отменяется лишь для немногих, для так называемых больших художников, которые останутся во вневременной Истории, а для остальных будущее время имеет четкие границы? Вот оно начнется, вот – закончится, вот мода поменяется. Мы ждем других материалов, технологий, принципиально иных

типов мышления, иных заказчиков. Ждем глобализации, когда отвязные и суперкреативные российские архитекторы будут застраивать Центральную Африку или какие-то части Китая. Здесь мы тоже приходим к новому испытанию. Я говорю слишком абстрактно?

Григорий Ревзин. Нет, наоборот, недостаточно. Мне кажется, риторика будущего происходит из очень понятной вещи – это просвещенческая, или новая европейская, философия, которая в архитектуру пришла поздно, только в 1910-е годы. В принципе, будущее здесь – то же самое, что метафизический горизонт классической европейской философии. Почему в архитектуру так поздно? Потому что кроме мифа о метафизическом пространстве, куда можно попасть, нужен еще ритуал. Этим ритуалом был прогресс. Архитектура авангарда напрямую связана с идеей прогресса, в первую очередь технического. Через паровоз, потом через электричество, новые материалы, новые конструкции, новый климат. Важен также и темп прохода. Ритуальные шествия прогресса имеют некую длительность. Это связано со скоростью технологических революций, которые происходили в инженерном деле с частотой примерно в тридцать лет. Поэтому примерно за тридцать лет каждая очередная версия будущего устаревает.

Даниил Дондурей. Это и есть сегодняшняя рубрикация границы? Но ведь все равно никуда не денутся постоянные размышлизмы о вечном?

Григорий Ревзин. Конечно. Это просто остановленное время, поставленное спереди, а не сзади. Но сама идея остановки времени – это ведь просто страх смерти. Ничего особенного тут нет. Собственно, в той книжке, на которую вы ссылаетесь, я и пытался сказать, что архитектура как художественная идея – это реакция на страх смерти. Но, разумеется, никакой конкретный архитектор так не думает. Даже про прогресс как способ добраться до вечности не думает. Не знаю, насколько, скажем, Моисей Гинзбург представлял себе свою связь с Гегелем: в будущем абсолютный дух себя проявит, а мы уже сейчас на нашем экскаваторе как раз доедем до этой точки и поэтому формы экскаватора нас ведут к торжеству абсолютного духа. Наверное, он так себе это не представлял. Но тем не менее. Новая европейская культура его форматировала. Зачем нам – в будущее? Потому что будущее – это добро. А почему? Потому что там произойдет манифестация абсолютного духа, наступит светлое завтра и т.д. Иных ведь причин на него надеяться по большому счету нет – в будущем любого человека ждет смерть.

Кстати, постмодернистский крах идеи будущего, о котором я говорил, – результат второй мировой войны. Какое к черту добро, когда прогресс приводит к таким делам? А если так, зачем прогресс? Исключительно, чтобы втюхивать вам новую модель айфона. Ну или новый архитектурный кунстштюк.

Даниил Дондурей. В связи с этим не кажется ли вам, что сегодня – это видно во всех видах художественных практик – происходит завершение какого-то существенного этапа, есть явное и скрытое ощущение системного кризиса, преддверие чего-то принципиально нового?

Григорий Ревзин. Вы имеете в виду Россию или мир в целом?

Даниил Дондурей. Конечно, нам ближе Россия, где это особенно видно. Я недавно ехал в кинотеатр «Пионер» и видел визуальную картинку Москва-Сити. У меня возникло ощущение ужаса, какой-то смертельной архитектуры, выхолощенной, мертвой, которая хочет меня добить. Мне и так тут психологически нелегко, а она меня хочет уничтожить, чтобы я до «Пионера» не доехал, куда-нибудь свернул и замечательный фильм Финчера не посмотрел.

Григорий Ревзин. У меня нет такого отрицательного отношения к Сити. Кстати, для России недавних двадцати лет эта спекуляция будущим, о которой я рассказывал, имела некоторый смысл. У нас было понятное будущее: мы хотели бы стать «как Европа». Или «как Сингапур». Будущее уже было в настоящем, только не у нас.

Даниил Дондурей. По крайней мере, в конце 1980-х и в 1990-е так казалось.

Григорий Ревзин. В каком-то смысле это представление о будущем не лишено рациональности. Например, если вы поедете сегодня в Сингапур или в Гонконг, вы явно увидите мир проектируемого в других местах будущего. Я как-то приехал в Сингапур из Вены. И вдруг понял, что Вена – очень провинциальное место, дай бог ей через двадцать лет дотянуться до Сингапура. А Москве – через пятьдесят. Это ведь и дорого, и трудно построить такое будущее, очень сложные технологии. Как выучиться в университете из «Лиги плюща» – и дорого, и вкалывать надо. Но это будущее есть, оно находится на расстоянии не нескольких десятков лет, а нескольких десятков тысяч километров.

В этом смысле эпоха кончается для нас настолько, насколько закончился для России европейский проект. До этого мы с вами, наши друзья по Фейсбуку, некое сообщество, примерно те пятьдесят тысяч человек, которые приходили на Болотную, очень хорошо жили и пока еще доживаем. Но помимо того что мы просто прекрасно жили, мы

еще и представляли собой светлое будущее всего российского человечества. По принципу «пионер – всем ребятам пример». Вот у нас есть выбор, есть деньги, есть образование, возможность ездить по всему миру. Таких возможностей нет у простого необразованного человека из Калязина. Но со временем у него это тоже будет, и провинциальные российские пенсионеры заполнят европейские курорты, так же как американцы из Кентукки в 80-е или японцы в 90-е. Мы и есть будущее, которое уже состоялось. И всем остальным этого желаем и всячески этому способствуем.

Даниил Дондурей. У меня сразу есть «но».

Григорий Ревзин. Подождите. Мои «но». Сегодня вдруг оказалось, что это больше не так. Мы больше не есть их – граждан России – светлое будущее. Мы маргинальная группа, у большинства другое будущее. Они считают, что это будущее связано с возрождением советской империи, с тем, что они будут грозить миру. У них своя повестка дня. Не наша.

Архитектура – вещь довольно элитарная, но когда здесь выстраивались Остоженка, «Барвиха Luxury Village» и т.д., казалось, что пока это все в очень дорогом сегменте, но довольно скоро так будет везде, для всех. И мы, собственно, так и двигались: «Микрогород в лесу», «Город набережных» – поселки на границе МКАД для среднего класса – брали этот стандарт и переводили его в другую ценовую категорию. А там, глядишь, и до Калязина дойдет. Европа для всей России.

Но вдруг оказалось, что у России другая проблематика. Мы больше не являемся передовым отрядом российского человечества. Мы – маргинальная группа, которая нафиг ему не нужна и даже довольно противна. Так что этот проект будущего закончился. Но это именно российский ценностный кризис. А европейский – это нечто иное.

Даниил Дондурей. У меня как у социолога, наблюдающего за массовой культурой, все эти двадцать последних лет было неискоренимое ощущение невероятной опасности. Мне казался невозможным, странным – но потом я увидел, что в этом и проявляется вневременной характер нашей сверххитрой культуры, – консенсус всех элит в том, что не дай бог допустить универсальное и системное воздействие культурных моделей, связанных с нашим движением в Европу. Не может развиваться страна со всеми составляющими рынка, пусть и по-русски, в которой подавляющее большинство населения эти рыночные отношения ненавидит. Не понимает, отторгает. Я не мог себе представить, как люди – а вы знаете, что некая либеральная группировка отвечает за экономику все эти двадцать лет, – допускают тотальное воспроизводство советского типа сознания. Держат большинство нации в смысловом крепостничестве.

Григорий Ревзин. Это сообщество – знакомые друг с другом люди, у них одинаковые взгляды, ценности.

Даниил Дондурей. Это всё умные люди. Как они могут не понимать опасности ситуации, когда только один из четырех граждан России считает, что после 1993 года, когда была принята новая Конституция, страна

идет по правильному пути?! Как могут, к примеру, владелец «Стрелки» и его коллеги терпеть то обстоятельство, что девяносто восемь из каждых ста героев сериалов, которые касаются бизнеса, показаны моральными уродами? И понимаешь, что им здесь не жить. Понятно, что телевидение выполняет совершенно определенный культурный заказ, поскольку является основным институтом сохранения ценностей и представлений «орды» на огромной территории. Вменяемые бизнесмены не могут не понимать, к чему это приведет. Даже при «смягчающих обстоятельствах» – нашем привычном двоемыслии, имитации, фальшаках, фасадах.

А у архитектуры, имеющей не такие близкие и сиюминутные отношения с временем – это все-таки не телевизор, – есть заказ на сохранение русского мира – чего-то иного, чем Москва-Сити? Я недавно оказался в пригороде, в Новокосине, где мы хоронили Бориса Дубина, и увидел десятки тридцатиэтажных «мертвяков», рассчитанных на миллионы людей. Какой тип сознания, отношения к человеку стоит за таким мироустройством? Не случайно же культура, ее модели, предписания сохраняли феодальные матрицы? Есть какие-то гипотезы? Или мне это все кажется? Как архитектура во всем этом участвует?

Григорий Ревзин. Архитектура больше, чем другое искусство, связана с жизнью, с ее непосредственным бытовым течением. Юрий Михайлович Лужков, как Иван Грозный, разделил Москву на вотчину и опричнину. Вотчина – это вся советская Москва, периферия города, панельные микрорайоны, которые воспроизводят социалистический образ жизни. Шестьдесят процентов жителей окраин не покидают свои районы, они выезжают раз в неделю к родственникам в другой такой же район. Круг их жизни не поменялся с советской поры. Они исповедуют те ценности, о которых вы говорите, – ненавидят конкуренцию, самостоятельность. Какая конкуренция? Они рады тому, что у них одинаковые жизненные условия, прожиточный минимум. Довольно нервное отношение ко всему новому. А какие приметы нового вы видите в спальных районах?

Даниил Дондурей. Никаких. Кроме количества этажей и машин.

Григорий Ревзин. При этом мечта о собственной машине – это первое, что пришло в панельные пятиэтажки.

Даниил Дондурей. Ну и зарубежные поездки.

Григорий Ревзин. Да. Это все – продолжение советского образа жизни. А в опричнине развивались храм Христа Спасителя, та же Остоженка, некий новый русский капитализм.

Даниил Дондурей. Но это символический продукт.

Григорий Ревзин. Когда пришел Собянин, опричнина была уничтожена. У нас начала развиваться вотчина. Мы знаем, что Москва в год строит девять миллионов квадратных метров, при Лужкове было пять. Это вместе с Большой Москвой. Огромный город на пятьсот тысяч человек. Город-миллионник возникает фактически за два-три года. А вот я, архитектурный критик, не знаю, кто их строит, эти новые районы.

По каким проектам? На самом деле это просто брежневская пластина, четырнадцатиэтажка или девятиэтажка, только увеличенная в три раза. Там такие же квартиры, которые раньше назывались «с улучшенной планировкой».

Даниил Дондурей. Хрущобы в новом времени.

Григорий Ревзин. Да. И они, конечно, воспроизводят советский образ жизни. Но я не думаю, что у кого-то есть замысел его воспроизводить. Это не авторское действие. Не то что кто-то взял и нарисовал «орду». Это усилие цивилизации по самовоспроизводству. Она сама себя репродуцирует.

Даниил Дондурей. Среди прочего еще и из-за принципа суперцентрализации российской жизни.

Григорий Ревзин. Но и это – воспроизводство советской цивилизации. Вся страна работает, ворует, торгует – для чего? Чтобы купить квартиру в Москве, в этих массовых жилых районах. Насколько для нас будущим была Европа, настолько для них лучшее будущее – это брежневская Москва. Ее воспроизводят и продают, она отлично покупается. В этом смысле, наверное, гораздо интереснее говорить о раздвоенности творческого сознания, искать, что́ в храме Христа Спасителя оттуда и отсюда – в каких-то авторских произведениях. Но в абсолютном большинстве произведенного квадратного метра мы все-таки имеем дело с безымянным деланием. Если угодно, с «ордынским» производством. Где там автор? Там ведь по-другому жизнь устроена.

Даниил Дондурей. Мне казалось: как же тогда жестоко шло достаточно ограниченное воспроизводство как одного народа – «праймового», так и нашего «ночного» – того, которому Константин Львович Эрнст после 23.30 показывает американские сериалы, хорошие фильмы. Мы живем собственной европейской жизнью, поскольку нам не надо к восьми утра идти на работу. Можно сказать, что все двадцать лет шло усиление изоляции одного российского народа от другого, тоже российского. Результаты этого мы сегодня видим в 84 процентах любви к государю. И в архитектуре это тоже, видимо, каким-то образом зафиксировано или предугадано.

Григорий Ревзин. Вот вы спросили: что же они такие безумные – пытались насадить здесь капитализм и конкуренцию, не понимая, что трое из четырех это ненавидят? Примерно так же насаждали здесь коммунизм в 1920-е годы. Большевики искренне считали, что есть объективные законы бытия, Маркс их открыл, и задача теперь привести реальное бытие к этим законам. И сегодняшние апологеты капитализма полагают, как Греф недавно заявил: законы рынка – как законы физики, их нельзя обойти. Как вы можете плохо относиться к этому? Вы, конечно, можете плохо относиться к горам, полям, но они от этого не меняются.

Люди могут устраивать институты обмена друг с другом разными способами. Когда вы говорите о расслоении, о границе, у меня есть сильный соблазн сказать, что вообще-то диверсификация, рас-

слоение – это закон развития общества в ситуации конкуренции. Если специально не пытаться снимать это расслоение, то оно будет происходить.

Даниил Дондурей. Я говорю о моделях жизни в головах миллионов.

Григорий Ревзин. Но если это объективные законы, они не могут не воспроизводиться в моделях жизни. В потреблении.

Даниил Дондурей. Потребление по сути невероятно лояльная власти деятельность. В любой системе – авторитарной, демократической, тоталитарной. Потребитель – это всегда удовлетворенный, полу- или квазисчастливый человек. За пятьдесят лет, прошедших после отмены крепостного права в России, произошел большой рывок, несмотря на то что еще не было массового общества: достаточно значимые группы были втянуты в новые буржуазные отношения. Тогда построили несметное количество каменных домов, создали земства, реализовали массу разных технологий новой жизни. Недавно я был в Питере, и несмотря на то что в город ничего не вкладывается и он выглядит так, как будто только что закончилась война, – если зайти за Средний проспект Васильевского острова, ты там увидишь потрясающе нарисованные дома в стиле модерн, пусть и в чудовищном состоянии. И это при том, что только за последние четыре года объем экспорта России составил два триллиона долларов.

После стрельбы по Белому дому в 1993 году, когда стало понятно, что версия жизни коммунистов не пройдет и будет что-то другое, не случайно же двадцать один год культурная матрица выступает против укоренения рынка, конкуренции, самостоятельности, свободы действий и независимых судов? Слово «диверсификация» характеризует мировоззренчески органичные системы. А здесь – не органичная.

Григорий Ревзин. Нет, почему? Применительно к городской структуре это вполне уместный термин – диверсификация… Москва, скажем, была столицей социализма. Нужно было построить капитализм. В принципе, город довольно лабилен к экономической системе, которая в нем живет, – не то что его надо весь перестраивать. Тем не менее капитализм имеет некоторые институты, которые нужно было создать. Это диверсифицированный рынок жилья, очень важная вещь, в советское время его не было. У нас тогда было элитное и обычное жилье.

Даниил Дондурей. Вроде района метро «Аэропорт», где разместились кооперативы творческих работников.

Григорий Ревзин. Да, но это нельзя назвать диверсификацией. Сегодня у нас есть весь набор, вся линейка. Дальше нужно создать офисы. Потому что советские конторы – министерства, институты и т.п. – для сегодняшнего офисного труда, для основного продукта, который производит постиндустриальный город: услуги, процедуры и знания, – не годятся, не работают. Рынок труда и пространства труда нужно диверсифицировать. Нужно было создать банки – это очень важная история. Инфраструктуру торговли, а это очень сложная вещь.

Даниил Дондурей. Здесь уже другая логистика, иная экономика.

Григорий Ревзин. Безусловно. Нужно было создать инфраструктуру общественного питания, и мы ее создали, сейчас не проблема поесть в городе. Если сравнивать с советским временем – совсем другая ситуация.
Даниил Дондурей. Причем очень качественная, на международном уровне.
Григорий Ревзин. Эти системы диверсифицированы. От нижнего до высшего уровня – разные структуры потребления, разные конторы созданы. У нас, правда, нет диверсифицированных систем транспорта, инженерных сетей, образования, медицинского обслуживания. Есть, как вы отметили, и острые вопросы культурного потребления.

На самом деле то, о чем вы говорите, – дикое расслоение, когда люди живут как будто в разных странах и в разное время. Никакого перехода между людьми, которые в центре, включены во все клубы, смотрят такое кино, ходят на такие спектакли, читают такие книги, общаются в Фейсбуке, и теми, кто находится на периферии. Это два народа, разделенные пропастью.
Даниил Дондурей. Но ведь за этим стоит их долговременное разведение по разным картинам мира, по разным смыслам, приоритетам, моральным оценкам, пониманию происходящего. Если этого нет, у тебя завтра погибнет потребление, не будет нормальной медицины. У моей сотрудницы упала мама, перелом шейки бедра, операция – 250 тысяч. Для девчонки это несметные деньги. Столкнулись две системы. Одна для жителей Остоженки, другая – для начинающего киноведа из спального района.
Григорий Ревзин. У меня тогда личное раздвоение. Как архитектурный критик или журналист я с вами абсолютно согласен. Да, конечно, модели определяют способ действия в физическом пространстве. Как урбанист я с вами совершенно не согласен. Когда у вас есть много лестниц, а одной нет, то вы по другой лестнице будете как-то пробираться. Не то что совсем попадете куда необходимо, но какую-то систему обеспечения построите.
Даниил Дондурей. Зайдем с другой стороны, это вам ближе. А что такое тогда содержательный заказчик сегодня? Имеющий ресурс денег, связей и всего того, что требуется для архитектуры?
Григорий Ревзин. Заказчик до известной степени пропал.
Даниил Дондурей. Государство, город, богатые люди…
Григорий Ревзин. Заказчик с лицом – это частный бизнес. Который может строить для себя; это ситуация 1990-х годов, это вся Рублевка. Начиная с третьего срока Путина эти люди строят в Лондоне, в Черногории, в Болгарии – кто где может. Но здесь, в России, дома стоят на продаже уже по три-четыре года: их не покупают. Больше нет частного заказа прекрасных вилл – это очень важно для стилеобразования, это вкус элит. Следующее – частный девелопмент, работа на рынок, с которым тоже есть проблемы. Они были рассчитаны как раз на…
Даниил Дондурей. …так называемый средний класс?
Григорий Ревзин. Да. Но в 2008 году по этому девелопменту был нанесен удар кризисом, фактически все яркие люди – фигуры довольно

романтического свойства, совсем невозможные, как Полонский, или, наоборот, очень интересные, как Борис Кузинец, – фактически все свой бизнес продали или его лишились. А у них были свои версии будущего… Вместо них оказались банки, в которых уже действуют менеджеры. Но это не тот тип деятельности, где нужно лицо.

Даниил Дондурей. Социальный заказ трансформировался?

Григорий Ревзин. Это уже совершенно другая история. Банки плохо понимают, что будет продаваться и покупаться, они на этом рынке не умеют работать. И очень не любят экспериментировать и рисковать.

Даниил Дондурей. А экспертиза? Вы как эксперт?

Григорий Ревзин. Конечно, это золотое время для экспертов, но тут надо понимать… Например, сегодня в Подмосковье цена квадратного метра в постройке – это 50 тысяч рублей. Плюс земля, плюс взятки – получается где-то 75 тысяч. Это то, что тратит девелопер. А продает он это за восемьдесят. Кто-то пытается продавать за сто, но у него не берут, потому что рядом продают по восемьдесят. Прибыль – пять тысяч с метра. Дунул – и нет ее. Вон курс доллара скакнул, кредит подорожал – и всё, конец. В принципе, если этих метров девять миллионов и пять тысяч с каждого метра – вроде что-то и образовалось. Но для каждого конкретного бизнесмена это катастрофа. Так что тут эксперту чаще всего приходится работать как кризисному консультанту.

Даниил Дондурей. А какой-то государственный заказ вы сейчас просматриваете?

Григорий Ревзин. Государственный заказ… Он есть в Москве, но это забавный заказ. Мы говорим, что мы не зависим от выборов, а на самом деле мы очень от них зависим, только не от наших. Когда в Париже или в Лондоне побеждают левые, как произошло во всех европейских столицах после 2008 года, они начинают заниматься общественными пространствами, парками. Вместо точек роста, коммерческих комплексов и понимания общественного пространства как элемента шоубизнеса возникла коммунальность – идея сообщества, совместного проведения времени, «третьего места» горожанина. Парки, велосипеды, библиотеки, коворкинги.

Даниил Дондурей. Капковская линия создания шикарных парков культуры и отдыха.

Григорий Ревзин. Это и есть московский государственный заказ. Я как-то написал: представьте себе, что в Париже сейчас левые проиграют на выборах, – нам что, после этого Капкова снимать? Мы имитируем то, что происходит в Нью-Йорке, в Париже. В каком-то смысле это продолжение идеи будущего как Европы.

Даниил Дондурей. А вам не кажется, что это некая скрытая форма оппозиции так называемому русскому миру? Мы просто не объявляем об этом…

Григорий Ревзин. Конечно. Мне так это и нравится, но и русский мир вполне все это понимает. Это не фокус и не новость, мы прекрасно это знаем. Капкова снимают чуть ли не раз в неделю. Конечно, все проекты

вроде «Красного Октября» – это противостояние русскому миру. Как бы кусок Берлина в Москве.

Даниил Дондурей. Да. Такие специальные островки европейской жизни в Москве, о которых все знают. Они имеют границы, стараются не выходить за них. Сюда помещаются другие культурные практики, говоря красиво.

Григорий Ревзин. На это, правда, особенно не нападают. Все-таки главные «враги» русского мира сегодня – это украинцы, Обама, Запад…

Даниил Дондурей. Меркель вдруг произнесла концептуальную фразу. Самая влиятельная женщина мира сказала самому влиятельному мужчине мира, Обаме, о нашем лидере: «Он живет в другом мире. Вне связи с реальностью».

Григорий Ревзин. Такой схемы, которая привела бы попросту к погрому, пока не выработано.

Даниил Дондурей. Давайте сделаем акцент надежды на слове «пока».

Григорий Ревзин. Давайте. Я просто констатирую. Если этот мир сам по себе не выходит на бульвары – а надо заметить, что сами бульвары тоже забавным образом оставшаяся часть буржуазного города Москвы, только от XIX века, поэтому бульвары – это, можно сказать, наше естественное место. Мы всегда туда ходим.

Даниил Дондурей. Теперь это парки.

Григорий Ревзин. Да, и это резервации.

Даниил Дондурей. Они могут легко перемещаться в Лондон.

Григорий Ревзин. Могут и перемещаются. Там уже триста тысяч русских – больше, чем послереволюционная эмиграция в Париж. Меня в свое время развеселила одна история. Помните, Пятигорский написал «Философию одного переулка», речь идет об Обыденском переулке на Остоженке. Он там описывал квартиру: в нее заходишь и оттуда непосредственно попадаешь в Лондон. Александр Моисеевич был до известной степени маг, фокусник; по крайней мере, он себя так подавал. Этот фокус ему действительно удался: Остоженка – это место, откуда непосредственно переправляешься в Лондон.

Даниил Дондурей. Что происходит с понятием «стиль»? Оно устарело, выброшено, мертво, никому не нужно? Есть ли что-то за этим словом, у которого такая богатая история, гигантский бэкграунд, авторитет?

Григорий Ревзин. Это длинный разговор. Дело в том, что сама парадигма «стиль» в каком-то смысле безумно устаревшая. Стиль, если угодно, философски основан на идее органической культуры. В каждом учебнике, по которому учат любого ребенка, рассказывают, что стиль имеет стадии зарождения, расцвета и позднюю стадию упадка – маньеризм. Стиль ведет себя, как растение или как женщина. Но он же не цветочек и не девушка – чего это ему расцветать и отцветать? Он же не субъект. Он вообще социальный процесс.

Даниил Дондурей. Вы думаете и пишете про это, но в аналитической практике такой традиции нет.

Григорий Ревзин. По крайней мере, я не знаю. В известной степени – потому что искусствознание, тем более теоретическое, переживает не

лучшие времена – это совсем маргинальная область интересов. Стиль как когнитивная категория, как аппарат анализа чего-то нового перестал работать, потому что за ним стоит устаревшая гносеологическая модель. Стиль ведь – это по сути поле конкуренции отпечатков психологического рисунка социальных групп за доминирование в повестке дня. А у конкуренции свои циклы, они довольно интересно накладываются друг на друга… Уверен, что если бы нам удалось создать диалогическую, конкурентную модель стиля, то мы не только лучше понимали бы эволюцию в истории искусства, но и смогли бы вернуть стилю когнитивные функции. Но поскольку этого не происходит, у нас остаются традиционные стили – никто не отменял барокко или классицизм, но про новое искусство мы говорим: стиля нет. На мой взгляд, это интеллектуальная импотенция.

Даниил Дондурей. Последний вопрос. Мы сейчас в кино чувствуем огромный кризис фестивального движения как альтернативной институции массовой, коммерческой культуре и ее институтам. Само это движение, задуманное с целью сохранения художественного, интеллектуального и какого-то еще потенциала, сейчас постепенно трансформируется, выхолащивается, движется в тупик. Оно обессмыслено, создает псевдо-, микроинституции. Что в этом смысле вы наблюдаете в архитектуре – в связи с разными биеннале, со специальными задачами, там стоящими, игрой с пониманием архитектуры, времени, политики, социума и прочего? Как вы сегодня видите функции разного рода архитектурных презентаций, которые осуществляются, в частности, через биеннале, этот институт сохранения профессионального, авторского мышления? Что с ним происходит?

Григорий Ревзин. Мне кажется, что с фестивалями это мы, урбанисты, вам очень попортили жизнь. Фестивали стали способом раскрутки городов. Их эксплуатируют, чтобы нагнать интерес к месту. Стоит это дело три копейки, ничего не нужно создавать, просто копии фильмов привезти и десяток звезд, а народу приезжает много, место «звучит». В каждой второй программе девелопмента, которую я читаю – не важно, про развитие Дилижана, Уссурийска или Южно-Сахалинска, – есть предложение сделать в городе кинофестиваль. Но когда их так много, они не работают.

Что касается нашего цеха… За период после восстановления Венецианской биеннале, с 1950-х годов, было много попыток создать биеннале, но количество их совершенно несравнимо с кинофестивалями. Около десятка. Каирская, Стамбульская, Амстердамская, Московская… На самом деле они скорее проваливаются. Когда у вас есть одно такое место, то там работают принципы некоммерческого, гамбургского счета. Но тиражировать эти институции нельзя. Когда Шкловский придумал понятие «гамбургский счет», он определил его четко: это место, где раз в год без зрителей борцы решают, кто есть кто. Венецианская биеннале, может быть, и не очень хочет выполнять эту функцию, это невыгодно – без зрителей, поэтому туда все время

стремятся нагнать побольше народу. Но на архитектурную биеннале приезжают максимум двести тысяч человек. По сравнению с кинофестивалями это ерунда. И в архитектуре есть только одно такое место в мире. И оно работает.

Правда, гамбургская система работает там первые три дня, когда приезжают свои. Они среди профессионального клана все решают, потом рассказывают об этом друг другу и через прессу.

Даниил Дондурей. Награждают…

Григорий Ревзин. Это не про награды. Награды Венецианской биеннале – отдельная тема. Была такая книжка с анализом: кто из девяноста награжденных за послевоенное время вообще после этого хоть раз упоминался? Оказывается, 5 процентов. Эти премии не говорят вообще ни о чем.

Даниил Дондурей. Какова тогда их функция? Они для чего?

Григорий Ревзин. Я два раза получил special mention, поэтому я хорошо знаю, зачем мне это было нужно. Государство не дает достаточно денег для того, чтобы сделать проект. Нужны частные спонсоры, и они видят: вот, наградили. Деньги потрачены не зря. Для меня это была возможность получать финансирование на следующие проекты.

Даниил Дондурей. А в культурологическом смысле?

Григорий Ревзин. Не знаю. Для меня много лет на Венецианской биеннале самыми интересными были английский, французский, японский и главный павильоны. Японцы получали премии регулярно, англичане ни разу не получали – я четырнадцать лет туда езжу. Награды не служат навигацией. Но сама эта институция – Венецианская биеннале – позволяет вовлеченным в дело людям разобраться в том, кто есть кто, где звезды, на что смотреть. ✦

В иллюстрировании материала использованы фотографии из книги Григория Ревзина «Русская архитектура рубежа XX–XXI вв.» (Москва, 2013)

CRAZY

Зара Абдуллаева

СТРАННИКИ

«Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни»
En duva satt på en gren och funderade på tillvaron
Автор сценария, режиссер Рой Андерссон
Операторы Иштван Борбаш, Гергей Палош
В ролях: Хольгер Андерссон, Нильс Вестблум, Шарлотта Ларссон и другие
Roy Andersson Filmproduction AB, 4 ½ Fiksjon, Essential Filmproduktion, Société Parisienne de Production, Swedish Television, Arté France Cinéma, ZDF/Arté
Швеция
2014

1

«Если искусство спасет человечество, то лишь одним: освободив его от серьезного отношения к жизни и вернув к непредвосхитимому ребячеству» (Ортега-и-Гассет).

Или к той безутешной серьезности, которую уже не омыть слезами катарсиса, тем самым себя успокоить и примирить с действительностью.

2

«Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни» – самая печальная комедия на свете – завершает трилогию Роя Андерссона о Живущих (The Living Trilogy). Фильм состоит из 39 эпизодов – 39 ступеней концептуального опыта о being about being.

3

Хохот и хоррор, исходящие из самых обыденных мизансцен, сопровождают публику в путешествии Сэма с Йонатаном, белых клоунов (персонажи всех фильмов трилогии являются на экран с более или менее набеленными лицами), неудачливых продавцов челюсти вампира, маски однозубого человека, мешочка, который смеется. Товар этих потомков Лаурела и Харди, стародавних комиков, нужен, «чтобы доставить людям радость». Так говорят новоявленные Кихот с Пансой или Владимир и Эстрагон. «В ожидании Годо» – для Андерссона образец универсального сочинения.

4

Андерссон – это не стиль, но мир. Несравненный, укорененный в мировой истории искусства, неотделимый от шведской повседневности. Современности.

←
Венеция.
Канал Рио деи Гречи
Фото Роберто Базиле

5

Метакино Андерссона, жителя Северной Европы, имеет внутреннее (и по касательной) сродство с едва ли не научной объективностью жизни, с беспристрастной вселенной Ульриха Зайдля, с его tableaux. А также с трепетом, юмором и драматизмом фильмов Аки Каурисмяки.

6

Глубинные мизансцены, абсурдистские диалоги, статичная камера, холодные тона цветовой гаммы, живописные композиции ультрареалиста Андерссона отсылают и к Беккету, и к аналитическому объективизму художников, вписанных в направление «новая вещественность» (Neue Sachlichkeit), – Отто Диксу, Георгу Шольцу.

7

Взгляд одного из персонажей (проходящего по самодостаточным эпизодам рефреном и произносящего реплику-рефрен в мобильник насчет незадавшейся встречи) с улицы через окно в кафе, где люди обедают, только обедают, а в это время разбиваются их жизни, заставляет вспомнить саднящее одиночество, запечатленное на картинах Эдварда Хоппера.

8

«Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни» начинается с пролога в зоологическом музее (или естественной истории), где один из клоунов рассматривает чучело голубя. После пролога следует трехчастная прелюдия о смерти к путешествию Сэма (Хольгер Андерссон, известный шведский художник) и Йонатана (Нильс Вестблум, ассистент в реабилитационной клинике, бывший моряк) по кафе, барам, офисам, улицам Гётеборга. А также по разным эпохам.

9

Первая смерть настигает анонимного шведа перед ужином. Посреди уютного мирка, скучного и всегдашнего, Андерссон совершает «смертельный прыжок в мещанскую драму», как писала Сонтаг по другому поводу.

Стол накрыт. За окном снежок кружится. Жена анонима на кухне копошится. Заурядный человек открывает бутылку вина, тянет штопором пробку и внезапно затихает на полу от сердечного приступа.

10

Вторая смерть ждет старушку на больничной койке, окруженную великовозрастными отпрысками. В руках умирающей сумочка, где хранятся ее драгоценности, деньги, на которые рассчитывали дети, золотые часы почившего мужа. Ее последняя воля – взять сумочку на небеса. Но там, раздражается один из ее сыновей, по видимости, более практичный, чем его жалостливые родственники, «у тебя будут новые драгоценности».

11

«Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни»

Третья смерть находит человека, только что оплатившего еду в кафе и упавшего аккурат у барной стойки. Барменша, глядя на полную тарелку, стакан с пивом, задает, не моргнув, вопрос, «что ей делать, ведь все оплачено, не хочет ли кто-то бесплатно воспользоваться?» Из завсегдатаев кафе, которыми кишит город Зайдля и где персонажи всех фильмов Андерссона худо-бедно справляются со своей одинокостью или покинутостью вместе с шведской водкой (вместо застывшего на давней картине абсента), поднимается смельчак, желающий пива.

12

Гротески Андерссона лишены агрессивности. Напротив, именно они удостоверяют хрупкость, наивность, безобидность его шведских типов, незадачливых комиков, не ведающих о своем амплуа, обывателей с налетом безумства или совсем тривиальных типажей.

13

«Тривиальность» – сложнейшее понятие – обрело, в чем признался Андерссон, экстраординарное для него значение. Тривиальность – не банальность – сравнима с беспощадной и щемящей простотой, в которую он, перфекционист, визионер, образованный художник, частный философ, стремится впасть без оглядки на русского поэта, тоже мечтавшего о подобной неслыханной ереси.

14

Андерссон вспоминает в интервью трех ворон Ван Гога, летающих над кукурузным полем. «Вы верите, что прежде такого не видели. Это суперреализм». Иначе говоря, та художественная амбиция, которую он вменил себе и для съемок «Голубя…».

Режиссер выверяет эпизоды-картины, оживляет свои сны и память, добиваясь легкости, которая трудно дается. Но его «тяжесть» –

понимание того, что правда человеческого существования несносна, непереносима, – не является подражанием легкости.

«Легкость» Андерссона выражается в невыразительных (неэффектных) портретах страдальцев и масках комиков. Тех, кто ждет контакта, но обречен его не обрести в силу собственных и давних предрассудков или ограниченности, а не только из-за социальных обстоятельств. Вот почему режиссер так привязан к Беккету, которого в свою очередь инспирировали Лаурел и Харди. Вот почему в его фильмах возникает динамичное, несмотря на статичную в основном камеру, несмотря на абстрактную отчужденность композиций, напряжение между банальным и эссенциальным, комическим и трагическим. Тяжким и легким.

15

В одной (из 39 ступеней) картине-эпизоде Андерссон снимает пожилого человека в опустевшем перед закрытием кафе. Тот вопит, покуда официант укладывает на столы стулья, что несчастен, потому что всю жизнь был скупердяем. Так Рой Андерссон, почитатель философа Левинаса, вкрапляет в свой фильм и крик об утрате/необходимости человеческой сообщительности.

16

Вот зал, где немолодая тетенька обучает шведов фламенко, ластится к молодому ученику. Безуспешно и без реальных последствий. Сила желания снедает горячих шведок подобно тому, как меланхолия объединяет горячих финнов Каурисмяки.

Вскоре зрители увидят ту же парочку из студии фламенко с улицы через окно в кафе, куда училка пригласила приглянувшегося парня. Немая сцена объяснений, расставания.

17

Вот нынешний шведский бар ухает в сороковые-роковые и в Limping Lotta's pub. Там моряки и солдаты желают выпить. Но денег у них нет. Тогда Лотта, хозяйка, запевает песнь: за поцелуй они могут получить стаканчик. Спето-сделано – выстраивается очередь счастливчиков, которым Андерссон заготовил сюрреалистическое подношение: поцелуй и выпивку.

18

Вот громадный медный барабан, куда колониалисты в пробковых шлемах ведут черных рабов в кандалах. Барабан поджигается, звучит удаленная «небесная» мелодия, смешанная со стоном еще живущих.

19

Вот в лаборатории корчится, оказавшись пациентом научного эксперимента, шимпанзе на электрическом стуле. А ученый швед, выслушав кого-то по мобильнику, отвечает: «Я рад, что у тебя все хорошо». Ту же

реплику произнесет уборщица на лестнице, за дверями класса фламенко, но после того, как зрители увидели вожделеющую почем зря учительницу к ученику.

20

Эта реплика – рефрен. Поэтическая, на печальнейший взгляд Андерссона, рифма, обнимающая разных, не связанных между собой персонажей тридцати девяти эпизодов. Она прошивает бытие бледнолицых (с набеленными лицами) человеков, уповающих, что «будет хорошо» или «радостно». Так Андерссон бесстрастно усиливает, но и немилосердно огорошивает жажду жизни – lebenslust – всех парий на свете. Уязвимых, обветшавших, демонстрирующих свое ничтожество или трагическую судьбу, однако желаний не растерявших. Он очеловечивает эту жажду, это уважение к какому-никакому существованию сквозь черный юмор и щепетильное сострадание, лишенное сентиментальности или псевдосоциального нарциссизма.

21

«Голубь...» видится Андерссону радостным фильмом. При этом зрителя такой комедии время от времени охватывает ужас. Расстояние или дистанция между юмором/хоррором то сжимается, то расширяется, оставляя публику на поводке созерцательной активности, которая не позволяет ей идентифицироваться с происходящим, но раскрывает сенсорные шлюзы. Обновляет чувствительность к художественному творению.

22

Андерссон рассказал в одном интервью об ученике Бурдьё французском социологе Лоике Вакане, которого он любит иногда процитировать. Вакан, вернувшись во Францию после лекций в Америке, описал так называемый американский феномен: «враждебность против ясного размышления». Надежда Андерссона – оспорить в своих фильмах это умозаключение. Как ему это удается?

23

Нетривиальный саспенс его как будто тривиальных композиций действует с поэтической непреднамеренностью. Хотя Андерссон, конечно, выверяет ритм смены эпизодов и всё-всё-всё с расчетливостью педанта, у которого сердце если не льва, то пассионария. Но пассионария со светлой, не искалеченной комфортными иллюзиями головой. Пассионария, склонного к холодному цвету, к аналитическому рисунку. Абстрактному, но и конкретному. Такова режиссерская воля художника. Безрассудного и точного.

24

Андерссон запускает зрителей на репетицию концерта в школе для не совсем здоровых детей. На сцену выходит девочка и прозаически

пересказывает «выученное стихотворение» о голубе, который сидел на ветке.

«Что же он там делал?» – спрашивает учитель. «Отдыхал и размышлял». «Разве голуби размышляют?» – «У него не было денег». – «А что было потом?» – «Он вернулся домой».

25

Шведские обыватели, униженные, плаксивые, смешливые, несчастливые, такие же как все люди на свете, если б их решил снимать

«Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни»

Андерссон, предстают в этом фильме (и в других его фильмах) незабываемыми агентами сюр-, то есть сверхреальной, действительности. Сочетание проникновенного знания о человеческом уделе (юдоли) и невозмутимого взгляда на людей и мир способствует колкой реактивности (восприятия) его картин, бесподобно тихих и странных. Однако неэксцентричных.

26

Проработав двадцать лет в рекламе и став лучшим, как считал Бергман, в мире рекламщиком, Андерссон удалился в свою студию (там снимаются почти все эпизоды всех его фильмов), чтобы приблизиться к безнадежному существованию обычных людей, с которыми ты, Зритель, становишься солидарным, иногда хихикая над ними.

27

Роджер Эберт приметил правило, которым, насмотревшись немого кино, воспользовался Рой Андерссон. Комедия предполагает длинные планы, трагедия – крупные. Длинные планы позволяют рассмотреть персонажей объективно, в их среде. Об этом рассуждает режиссер, контролер своих видений, подчеркивая важность пространства

и называя его комнатой. Но – в «широком – шведском значении слова». Это персональное пространство человека может находиться и за пределами дома. Своей «комнаты» мы избежать не можем. Именно она вскрывает людские амбиции, дает возможность проявить свободу воли. (Подвалы, снятые Зайдлем, фиксируют еще одну актуальную среду, где осуществляются мечты человека.)

«Комната» определяет наше место в обществе и истории. Но влияние персональной воли на пребывание в этой «комнате» имеет меньшее, чем нам хотелось бы, значение.

«Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни»

28

Вот расстроенный Йонатан – по амплуа плакса, в отличие от собранного Сэма, – вопит в ночлежке; там проживают напарники-коробейники. (Дом, где родился Андерссон, со временем превратился в ночлежку; там окончил дни его брат, наркоман.)

Йонатан скорбит в голос о том, что его гложет: «Разве правильно использовать людей только ради собственного удовольствия?»

Из своей каморки выбегает вахтер, напоминает, что обитатели ночлежки спят, им рано вставать на работу. Но зрители никогда в этом пространстве никого, кроме бродячих клоунов, не увидят.

Выходит из своей комнатенки и Сэм. Он успокаивает охранника, объясняя, что его подельник просто захотел немного пофилософствовать. Прошелестел ли в зале в этом месте вздох или так показалось, в любом случае «тривиальность» Андерссона тут празднует свою необиходность. А смесь беспристрастности и соучастия авторского взгляда рождает ясный жанр трагикомедии.

29

Бедолаги Сэм и Йонатан продают веселящий товар, но не могут получить за него деньги. Они, как тот голубь, что сидел на ветке

в стихотворении, пересказанном школьницей в прозе, не имеют денег. Но хотят их вернуть. В одном эпизоде рыдающая продавщица в магазине подобных игрушек тоже не может расплатиться за давно присвоенный товар, ее крошка сын ползает тут же на полу. А муж-безработный валяется на койке через стенку, за дверью.

Другого магазина, в котором задолжали комедиантам, связующим эпизоды «Голубя…», вообще не найти. Хотя у Кихота с Пансой есть его адрес, но улицы такой все-таки нет.

30

В поисках пропавшего магазина они заходят в кафе. (Может показаться, что кафе для шведов играют ту же роль, что для австрийцев – подвалы, а не венские кафе.) Туда же является Карл XII со свитой и войском по пути в Полтаву. Король желает утолить жажду. После череды эпизодов Андерссон покажет ту же компанию в новой сцене возвращения Карла домой и в мизерабельном виде посреди наших, все тех же шведских, современников. Королю теперь – эхо утоленной некогда жажды – понадобился туалет. Так Андерссон рифмует «дальние взрывы», обозначает «опущенные звенья». Так режиссер воссоединяет и умножает спокойное безумие свихнувшейся, при этом обыкновенной, реальности, готовой – внезапно для себя – провалиться в прошлое или будущее. Так он видит в своем калейдоскопе комедийных осколков существование проигравших людей. Будь то шведский король или шведские забулдыги, приклеенные к своим стопкам, стаканам в кафе на задворках Гётеборга.

31

Дж. Хоберман, рецензируя в Village Voice «Песни со второго этажа» (первую часть трилогии), увидел в них «slapstick, снятый Ингмаром Бергманом». А Роя Андерссона назвал трагическим Граучо Марксом.

32

«Песни со второго этажа», сложенные из шестидесяти, кажется, эпизодов, были откликом (по сюжету) на тревогу, связанную с наступлением Миллениума. В том фильме продавец пластиковых распятий, на которые, он думал, но ошибся, будет в новые времена повышенный спрос, выкидывал их в финале на помойку. Свой тогдашний малый апокалипсис режиссер экранизировал в сценах финансового и прочих кризисов, педалируя чувство коллективной вины за унижения – самоунижение человека, поджигал ли он собственную контору, чтобы получить страховку, или лизал ноги начальству, когда его выперли с работы. Или когда снимал бездарных экономистов, которые все книжки прочли, но, не справившись с планом выхода из кризиса, выбрали в качестве спасения мира жертвоприношение невинной девочки, толкнув ее в пропасть.

33

«Песни...» строились поэпизодно, как строфы поэмы о конце света. Или о том отрезке времени перед концом, когда есть еще место для фокусников, приглашающих на сцену добровольца, чтобы «расчленить» его пилой. И тот действительно оказывался в больнице с дырой в животе. Андерссон снимал временной промежуток, в котором автомобильные пробки парализуют город навсегда. А реплика анонима «нелегко быть человеком» слышится столь же обыденной, как просьба об еще одном стаканчике.

Андерссон снимал поджигателя (на эту роль он нашел Ларса Норда, который шопинговал в IKEA) и его сыновей – страхового агента и поэта, заключенного в дом умалишенных. Еще бы: «Любим будь тот, у кого в дождь протекает ботинок... тот, которому дверь прищемила палец...» Снимал пастора, который жаловался прихожанину, что не может продать виллу и теряет каждый год двести крон. Снимал столетнего генерала в больнице, которому подают «утку», но и которого чествуют военные, а он – в ответ – передает привет Герингу.

Бесшумный взрыв времени режиссер проявлял на ж/д платформе, где появлялся русский парень, ищущий свою сестру, которую немцы повесили, а потом экранизировал воспоминания того парня. Снимал самоубийцу как живое (при)видение, которому герой «Песен...» не отдаст уже денежный долг и не избавится от чувства вины.

Во время экономического совета дом напротив зала заседаний сдвинулся с места, точно двинулся мир. Андерссон в этом фильме наглядно, не иллюстративно, но концептуально показывал и «переселение» народов: длиннющий план пассажиров с багажом на тележках, плывущих в никуда.

34

«Любим будь тот, кто потеет от долга или стыда. Любим будь тот, кто больше не помнит своего детства». (Стихи Томаса, поэта-безумца, у которого «не было бизнес-идеи».)

35

Фильм «Ты, живущий» погрузил Андерссона в сновидения. Одним персонажам там снились кошмары, бомбардировки. Другие изнывали от безлюбья и жалости к себе. Некто доводил соседа, проживающего под ним, игрой на тубе, от чего люстра любителя тишины ходила ходуном. В доме напротив – на балконе – курил дядька, до него долетала реплика жены: «Ты обо мне думаешь?» «Нет. Завтра будет новый день».

Подобно тому как в «Голубе...» рефреном звучала реплика неизвестному телефонному собеседнику «я рад(а), что у тебя все хорошо», второй фильм трилогии прошит репликой «завтра будет новый день». Но пока он не наступил, живущие сегодняшним днем персонажи Андерссона плачут, оскорбляются, ссорятся, занимаются сексом в образе Брунгильды, в шлеме викинга и рассказывают бунюэлевские сны.

Некий водитель рванул на семейном ужине скатерть и разбил старинный фарфоровый сервиз, за что суд обвинил его «в грубом обращении с чужой собственностью». Когда Андерссон экранизировал сон этого смешного человека, на столе без сдернутой скатерти обнажался фашистский крест. Во время суда Андерссону вздумалось использовать собственный сон и принести пиво судьям, заменившим пожизненное заключение разрушителю фамильного фарфора на электрический стул.

Другой сон в камеру рассказывает девушка, влюбленная в гитариста. Сон о том, как она вышла замуж. Счастливые жених с невестой поплыли – буквально – в своей квартире, как в поезде, а провожающие стучали в окно, поздравляли, желали. Надо ли напоминать, что девушка, очнувшись от сна, оказывалась все в том же баре.

36

Монолог в камеру измотанного пациентами психиатра о том, какие они эгоцентричные, злые, как хотят быть счастливыми. Но «это невозможно». Поэтому он выписывает им таблетки – чем сильнее, тем лучше.

Эпизод в парикмахерской. Мастер – пришелец из «третьего мира». Швед-ксенофоб его задирает, парикмахер бреет клиента наголо. Жертва араба угрожает судом. У шведа важная встреча. На переговорах он внезапно умирает. Андерссон удостаивает публику его похоронами, на которых красуется, поет сексапильная певичка.

37

Типично андерссоновский – беккетовский – диалог из другого эпизода: «Уже половина шестого» – «И что я должен ответить? «Неужели?»

Типично андерссоновский музыкальный антракт: группа «Луизианский брасс-бэнд» играет джаз.

Типично андерссоновская мизансцена: на автобусной остановке (в его излюбленном серо-голубом свете) стоят люди. Та же мизансцена, но без ливня повторится в финале «Голубя…». Ждущая автобус толпа расположилась рядом с магазином, где продаются велосипеды, где накачивают камеры.

«Завтра четверг». – «Нет, среда». – «Надо знать дни недели, иначе – хаос…» – рифма к реплике «завтра будет новый день».

38

Типичный всхлип андерссоновского персонажа: «Никто меня не понимает». И конечно: «Разве все это может выдержать человек на трезвую голову?»

39

Кто-то из американских критиков назвал взгляд Андерссона не только дистанцированным, но – удаляющимся. Да, но в то же самое время

этот взгляд столь цепкий, дразнящий, что план-эпизоды его картин не способны рассыпаться в небытии. Гипнотические фарсы с их рассчитанной случайностью, искусственным и искусным обращением с временем, с их отчаянной комедийностью воспринимаются как исключительная достоверность человеческого бытия. Ясного существования по ту сторону добра, зла, стоицизма, неприкаянности персонажей, уверенных только в том, что бары не работают ночь напролет и, увы, закрываются. ◆

Рой Андерссон:

«В последний раз я плакал сорок лет назад»

Беседу ведет Петр Шепотинник

Петр Шепотинник. По прошествии лет ваши фильмы становятся смешнее или печальнее?

Рой Андерссон. Трудно сказать. Во всяком случае, последнюю картину «Голубь сидел на ветке...» люди наверняка сочтут более смешной, чем прежние, но, с другой стороны, в ней есть очень страшные и даже жестокие вещи, когда всем будет не до смеха.

Петр Шепотинник. Сколько времени ушло у вас на работу над фильмом? Я слышал, что вы к нему очень долго готовились...

Рой Андерссон. Четыре года. Это, наверное, в два с лишним раза больше, чем стандартный срок работы в шведском кино над игровыми фильмами. Но большая часть времени ушла на создание декораций. В павильоне их было построено тридцать девять – больших и маленьких. Это и заняло четыре года. Кстати, у вас в России был необычайный художник, он жил в XIX веке... погодите, и до XX тоже дожил... Илья Репин... Над картиной «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» он работал тринадцать лет. Конечно, параллельно и другие картины писал, но... тринадцать лет! На этом фоне четыре года, которые я потратил на свой фильм, – ничто! «Запорожцы...» вошли в историю живописи. Надеюсь, что и мои фильмы, хотя бы какие-то их кусочки, войдут в историю кино.

Петр Шепотинник. А ваш замысел как-то менялся за эти четыре года?

Рой Андерссон. Я не снимаю кино, которое впрямую соотносится с политикой. Хотя в мире много чего произошло за это время. Да и сейчас

происходит – я имею в виду Ирак, Афганистан, кризис на Украине. Я интересуюсь историей и всегда пытаюсь самостоятельно разобраться во всех исторических переменах. Самое новое явление, которое сейчас есть, – это возникновение джихадистской группировки «Исламское государство». И, конечно, грустный сюрприз – события на Украине. Но, я думаю, мы разгромим «Исламское государство» быстро, насколько это возможно... А по вопросу об Украине я воздержусь от таких смелых прогнозов. Я не знаю, насколько жестко следует критиковать Россию в связи с украинскими событиями... Возможно, вам лучше не спрашивать меня об этом...

Петр Шепотинник. Я и не спрашиваю. Давайте поговорим о голубе, который дал имя вашему фильму.

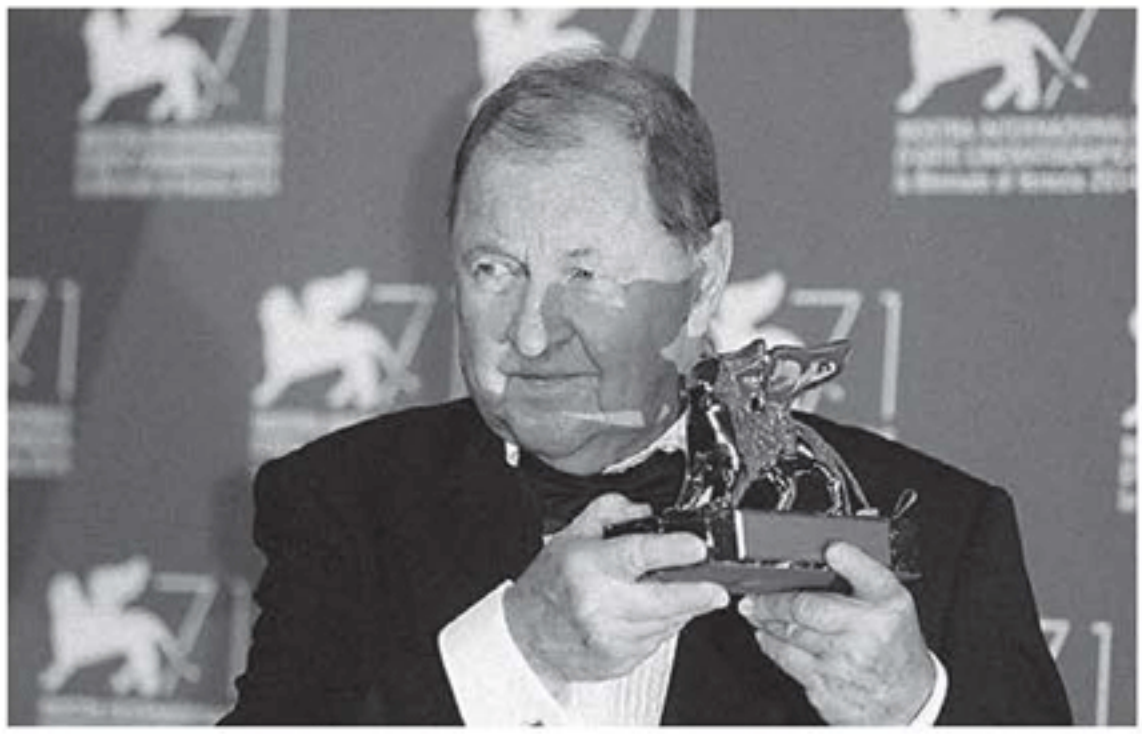
Рой Андерссон. Голубь? Ну-у, голубь – это не самая уважаемая птица, особенно городской. К лесным уважения больше. Но вот что случилось:

«Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни»

я сидел и писал сценарий на втором этаже, а за окном, очень близко, на ветку уселся голубь. И тут мне пришло в голову: «Может, у него тоже есть какие-то проблемы?» И действительно есть: ему приходится думать, куда лететь дальше.

Петр Шепотинник. Ваши фильмы уникальны – их невозможно записать словами, их можно только нарисовать, как рисует художник.

Рой Андерссон. Возможно. Но в молодости я хотел стать писателем, увлекался историей, литературой – Чеховым в особенности. Да и Гоголем тоже. Меня также сильно вдохновляла история живописи – от Ренессанса до наших дней. И как мне кажется, у меня были способности к этим двум видам творчества – литературе и живописи. Плюс кое-какие способности в музыке: я в молодые годы играл на тромбоне. Вот я и объединил все эти страсти – живопись, музыку, писательство, – соединил



Рой Андерссон

их с желанием познать мир и решил, что только кинорежиссура даст возможность проявить все эти таланты.

Петр Шепотинник. Когда смотришь ваши фильмы, очень трудно понять, как реагировать – плакать или смеяться.

Рой Андерссон. Очень рад это слышать. У меня то же самое. Хотя я сам снял эти фильмы, никак не могу понять – плакать или смеяться. Иногда надо плакать, потому что это абсолютная безысходность, совершенное безумие. Но, думаю, по большей части надо смеяться.

Петр Шепотинник. Мне даже показалось, что вы все время стараетесь, как бы это сказать, шутить со смертью. Герои в секунде от смерти звонят по телефону и спрашивают близких: «Как дела?» Не рискуете ли вы, затевая игру со смертью?

Рой Андерссон. Все мы боимся смерти. Все мы стараемся оттянуть момент смерти как можно дольше, но я хочу посмеяться над этими страхами. По-моему, в том, как мы встречаем смерть, есть кое-что очень комичное. И вообще, иногда мне хочется смеяться над всем на свете, даже над серьезными вещами. Конечно, это шутки с серьезным подтекстом, за ними всегда прячутся реальные проблемы, и я не одинок в таком подходе к самой проблеме комического. Я большой поклонник некоторых старых артистов, например Оливера Харди и Стэна Лаурела, когда я еще ребенком впервые увидел их фильмы, я умирал от смеха, но одновременно и грустил, когда на них смотрел. Мои герои в «Голубе…» в чем-то схожи с этой знаменитой комической парой. Так что трагикомедия – это мой жанр.

Петр Шепотинник. Я знаю режиссеров, которые плачут, когда осознают, что сняли очень хорошую сцену. Плачут оттого, что здорово получилось. А с вами так бывает?

Рой Андерссон. Ох… Если я и плачу, то над жестокостью мира. Как иногда люди обходятся друг с другом! Но вообще-то я не плачу. Мне стало трудно плакать. В последний раз я плакал лет сорок назад… как-то разучился. Я считаю, что юмор – очень полезное средство борьбы с несправедливостью. Юмор нам всем необходим. Когда юмор восстает,

бунтует против власти, против начальства, он становится прекрасным способом выживания.

Петр Шепотинник. Отличается ли шведский юмор от русского? Что такое, на ваш взгляд, типично шведское чувство юмора?

Рой Андерссон. Не знаю. Мне кажется, шведский и русский юмор очень похожи, в конце концов все это – юмор всего человечества. Мы очень близки друг другу, несмотря на то что вы говорите по-русски, а мы – по-шведски, несмотря на специфическую политическую обстановку... мы очень похожи. Потому-то мне всегда интересно показывать мои фильмы в России. Да и везде, где это возможно, – чтобы все узнали, как мы, шведы, смотрим на мир.

Петр Шепотинник. В вашем фильме много персонажей. Кто из них вам ближе всего, кто, возможно, является вашим alter ego?

«Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни»

Рой Андерссон. Трудно сказать. Мне близка пара бродяг, продающих никому не нужные игрушки, потому что я сам из рабочей семьи и мне очень симпатичны люди из этой социальной среды, люди пролетарского происхождения. Они формулируют философские вопросы не самым заумным языком. Они весьма мудро рассуждают на общечеловеческие темы, но пользуются при этом очень простыми словами. Вот этой мудрой простоте я всегда завидовал и всегда к ней стремился.

Петр Шепотинник. А как, по-вашему, в последнее время изменился рабочий класс?

Рой Андерссон. Со времен моего детства он радикально изменился. В современном обществе он не такой уж многочисленный. Раньше в Швеции был настоящий рабочий класс, потому что у нас была успешная промышленность: судовые верфи, «Вольво». Теперь рабочий класс стал

другим – каким-то виртуальным, что ли. Мне кажется, и во всем мире происходит то же самое.

Петр Шепотинник. «Голубь...» полон условностей, и тем не менее он, может быть, более социально заострен, чем прежние картины...

Рой Андерссон. Как и «Песни со второго этажа», этот фильм о вине, о коллективной вине. Как определить коллективную вину, что это такое? В «Голубе...» я еще более откровенно задаю себе и зрителям вопрос: можем ли мы превращать других людей в игрушки ради нашего собственного удовольствия? Допустимо ли это делать?

Петр Шепотинник. В фильме два Андерссона – вы и актер Хольгер Андерссон. А где же третий – великий Бенни Андерссон, который писал музыку для вашего фильма «Ты, живущий»?

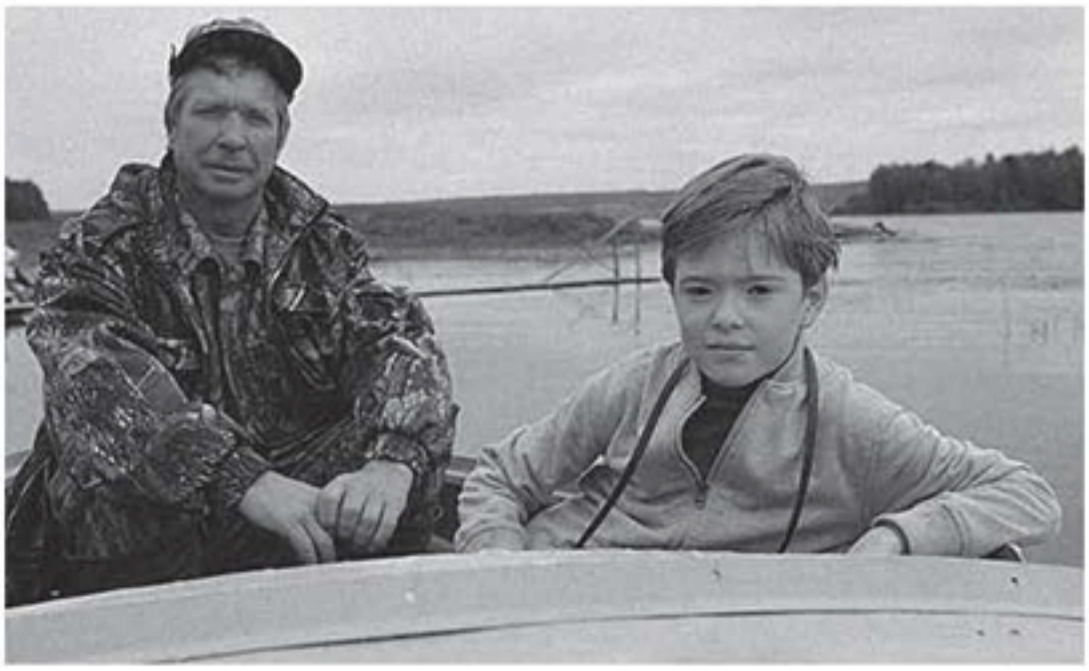
Рой Андерссон. Увы... Я его приглашал, но на этот раз у него не нашлось времени. У него вырос сын, и они вместе создали продюсерскую компанию, чтобы снять игровой фильм. Это экранизация очень знаменитого романа шведского писателя. Бенни помогает сыну продвинуться в киноиндустрии.

Петр Шепотинник. У меня, когда я смотрю ваши картины, возникает чувство, что люди, вещи и животные в каком-то смысле уравнены с образной точки зрения...

Рой Андерссон. Возможно. Я вообще стараюсь визуализировать жизнь в концентрированной форме, в форме, очищенной от случайных деталей. Просто выходить на улицу с камерой и снимать так называемые реалистические фильмы... нет-нет, мне это ничего не дает... Я иногда вспоминаю слова Анри Матисса: «Уберите с картины все, кроме абсолютно необходимого». И я пытаюсь сделать то же самое – убрать из фильма все, кроме абсолютно необходимого. И тогда все вещи обретут особую четкость. Только тогда диван станет диваном. ◆

Андрей Плахов

ГОЛУБИНАЯ ПОЧТА



«Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына»
Авторы сценария Андрей Кончаловский, Елена Киселёва
Режиссер Андрей Кончаловский
Оператор Александр Симонов
Композитор Эдуард Артемьев
В ролях: Алексей Тряпицын, Ирина Ермолова, Тимур Бондаренко
Кинокомпания Андрея Кончаловского
Россия
2014

В «Белых ночах почтальона Алексея Тряпицына» нет следов усталости и самоцитирования: неизбежная рифма с «Историей Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» на самом деле дает ложный ключ. Погружение в экзотическую реальность (а такова, с точки зрения европейцев, а отчасти и с точки зрения Кончаловского, жизнь российской деревни), равно как использование непрофессиональных артистов, съемка скрытой и полускрытой камерой, импровизированная драматургия («дедраматизация»), – все это за полвека перестало быть чем-то исключительным и авангардным. Оно таким и не выглядит, однако важно, что фильм воспринимается как современное высказывание, в том числе и по форме. Или вневременное – что еще труднее и еще важнее. После нескольких кризисных опытов Кончаловский снял цельное, заряженное внутренней энергией и при этом очень спокойное кино. Кино мудрого человека. В этом смысле его можно смело сопоставить с победителем фестиваля – фильмом «Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни» Роя Андерссона. Голубь и почтальон. Голубиная почта.

В фильме воссоздана картина мира, хоть географически близкого той же Швеции (Архангельская область), но исторически отдаленного от нее на световые годы. В Кенозерье, как и в Венеции, жизнь протекает на воде, только там ее черпают прямо из озера и кипятят

для питья. Только там копают картошку, чтобы пропитаться, до сих пор вспоминают французский фильм «Мужчина и женщина» и обреченно, без фанатизма смотрят телевизионную попсу наших дней – какой-нибудь «Модный приговор» или «Жди меня».

На стене избы календарь 2009 года с портретом Зюганова, время здесь остановилось в прошлом – то ли в эпохе социалистического романтизма, то ли в самом начале эры капиталистического накопления. И та и другая, переворошив столицы и как будто бы перепахав страну, чудесным образом коснулась этой глубинки только краем, не изменив природы суровых северных людей. Они всегда жили и по-прежнему живут в пространстве мифа, воспроизведенного Гомером, Шекспиром или Пушкиным. Или Кончаловским, в конце концов.

Хотя режиссер, разъясняя свои намерения, больше всего ссылается на Чехова, которому мифология в таком понимании скорее чужда, тем не менее фильм завершается цитатой из шекспировской «Бури»: «Откуда эта музыка? С небес? С земли? Теперь она умолкла?» Речь отчасти идет о звучащей с экрана музыке «Реквиема» Верди, что несколько демонстративно утяжеляет конструкцию фильма, и без того – начиная с названия – плотно вписанного в классический контекст. Тем не менее Кончаловскому важно во что бы то ни стало поднять свой сюжет с земли и воды к мифологическим небесам.

Это – русский миф, а значит, никак не идиллия, не пастораль. Следы разрухи, вызванной очередной перестройкой, всегда рядом: то разорен храм божий, то храм науки – школа, где еще не так давно звучали пионерские песни, – теперь превращен в руины. Жизнь этих людей прошла в бесконечном терпении, в попытках заглушить душевную боль водкой, в унижении, в безропотном подчинении власти, но в этой жизни есть тайный смысл – языческое, дохристианское единение с природой. Все остальное – церковь или пионерские ритуалы, власть советская или антисоветская – это надстройки, важные, но не решающие.

Главный герой картины, играющий сам себя Алексей Тряпицын, – почтальон, который развозит письма и, что не менее важно, пенсии последним могиканам этих мест. Он, этот почтовый голубь, связывает уходящую натуру с цивилизацией, а последняя представлена главным образом космодромом в соседнем Плесецке, откуда заезжают генералы на незаконный рыбный промысел и откуда взлетают ракеты, несущиеся неведомо куда. Персонажи фильма безответно любят, маются от тоски и одиночества, размышляют о смысле жизни, а на скатерти, покрывающей стол, течет вечная река Лета, а за окном – белые ночи, сквозь которые мчится к своим адресатам, рассекая на моторке озерную гладь, почтальон Алексей Тряпицын.

В выборе главного героя ключевая удача, и режиссер не начинал снимать, пока среди десятков возможных кандидатов (все – реальные почтальоны) не нашел Лёху. Однако по степени органики с ним может поспорить другой герой фильма – бывший детдомовец,

ныне несчастный пропойца и доморощенный философ по прозвищу Колобок. И даже единственная профессиональная артистка Ирина Ермолова в роли одноклассницы и давней зазнобы Тряпицына, и Тимур Бондаренко, играющий ее сына Тиму, хоть и выбиваются из жизнеподобной эстетики, хоть и вносят в нее привкус мелодраматической интриги, песни не портят. В сущности, ведь фильм только притворяется парадокументальным: на самом деле в нем условности и сюрреальности навалом. Это и фантастический кот, преследующий героя в его внутреннем диалоге с миром, и совсем уж сказочная кикимора, на поиски которой отправляется Тряпицын с Тимой и которая, кажется, вот-вот впрямь явится из болотных зарослей.

Эту натуру и фактуру, миф и реальность великолепно визуализировал Александр Симонов, оператор многих фильмов Балабанова. Здесь, конечно, совсем другая тональность: Балабанов братался с народом, включая братков; Кончаловский всегда держит брезгливую дистанцию элиты. На венецианской пресс-конференции он был не в духе и на вопрос, почему не привез исполнителей главных ролей, произнес что-то вроде: это все равно что привезти австралийских аборигенов, как бы не свалил их замертво культурный шок. Интервью, которое я записал с Кончаловским прямо перед фестивалем, называлось «Жизнь каждого человека интересна». И это – чистая правда. Другой вопрос, что интерес, сочувствие, любовь, уважение – все это разные вещи, и неизвестно, какая из них лучше, а какая хуже (может, поэтому изобрели менее осязаемое, но безотказное понятие «гуманизм»).

Параллельно Кончаловскому его брат Никита Михалков снял «Солнечный удар» – фильм-апофеоз гибели «правильной России», которая пала под натиском коварных иноземных идей (Маркс, Дарвин), еврейских пассионариев (Розалия Землячка, Бела Кун) и при поддержке либералов, которым плевать на Россию, поскольку им милее европейская заграница. Народ надобно держать в узде, не развращать вольномыслием и зарубежными поездками, власть должна быть твердой, а церковь обязана оставаться столпом нравственных устоев – вот нехитрый месседж картины. Чего в нем больше по отношению к народу – участия или презрения? С другой стороны, мы знаем, что народники очень любили русских простолюдинов, и что из этого вышло?

Кончаловский, в отличие от Михалкова, – русский европеец. Происхождение и талант открыли ему в СССР (равно как и его брату) пути к любой кинокарьере – как официозной, так и оппозиционной. Он сделал и ту и другую. Но не остановился на этом. Будучи ключевой фигурой шестидесятнической новой волны и соавтором сценария «Андрея Рублева», он с самого начала был другим: не путать с Тарковским, Хуциевым, Климовым. Не мессия, не пророк, не просветитель и не подвижник, а либеральный интеллектуал. Начав с преступного для советского человека желания свободно путешествовать по планете, он действительно ощутил себя гражданином мира, а Россию – загадочной страной, пребывающей во власти детских эмоций.

«Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына»

Когда, уже в пору перестройки, на наши экраны хлынули фильмы Кончаловского, снятые в Голливуде и в Европе, и одновременно с «полки» вернулась «История Аси Клячиной…», это повергло многих в растерянность. «Возлюбленные Марии» (1984) напоминали о своем первоисточнике – рассказе Андрея Платонова «Река Потудань» – разве что в драматургических паузах, в кадрах-пейзажах, где ощущалось что-то словно бы ностальгически нездешнее. Сама же история была выстроена по канонам классической голливудской мелодрамы – с контуром любовного треугольника, с легким фрейдистским изломом прямых и сильных страстей. В одном из интервью того периода Кончаловский сказал, что не мог бы снять ничего подобного в Советском Союзе, но не потому, что ему бы помешала цензура, а потому, что эротическая откровенность чужда русской традиции.

И в «Поезде-беглеце» (1985, по сценарию Акиры Куросавы) сквозь западный жанр и контекст проглядывает подлая загадка славянской души. Беглые преступники гонятся за призраком свободы, прицепившись к поезду, который мчится без машиниста. Холод заснеженных пространств Аляски контрастирует с жаром необузданных желаний.

Кончаловский ни на миг не забывает о брутальной ауре триллера, снятого в искусственном режиме в огромном рефрижераторе. И все-таки на стенках холодильной камеры оседают скорее русские комплексы. Комплексы несвободы и ущемленного достоинства.

Надо было стать американским режиссером и добраться до Луизианы, чтобы выстроить в «Стыдливых людях» (1987) параллель к «Прощанию» Элема Климова и «Покаянию» Тенгиза Абуладзе. Патриархальная жизнь в забытом богом уголке земли, наполовину затопленном и заросшем буйной растительностью, с призраком ушедшего из жизни папаши Джо (который на самом деле был пьянчугой, мотом и садистом) удивительно напоминает модель русской истории с ее фетишизацией «суррогатных монархов». И, между прочим, это самый близкий стихии «Белых ночей...» фильм Кончаловского – ближе, чем «Ася Клячина».

Порой чем больше режиссер отдалялся от своей родины, эпохи, тем очевиднее он приближался к своей цели – передавать посредством изображения на пленке непосредственность чувств. Он сам похож на Одиссея, о котором тоже снял фильм: кружной путь для него не то чтобы самый короткий, но другого просто-напросто не дано. Спустя годы он скажет: «В России очень любят людей бескомпромиссных, принципиальных... Те, кто никогда не пойдет на компромисс, – герои. Те, кто идет на компромисс, – слабаки. В этом смысле русской ментальности абсолютно не свойственна демократия». О том, что свобода пахнет компромиссами, многие тогда не догадывались по той простой причине, что ни разу ею не пользовались.

Но все равно американцы воспринимали кинематограф Кончаловского как авторский и сугубо европейский: лишь немногие его англоязычные картины пробились в большой американский прокат. И горевать об этом не стоит: ведь мы знаем, что случилось с теми европейскими режиссерами, кто по-настоящему интегрировался в Голливуд. Поэтому напрасно Андрей Сергеевич открестился от «Оскара»: мы и так знаем, что ему теперь с «большими» не по пути. А если это было сказано не для нас, а для компенсации фамильных амбиций, ну что ж: наследственность и естественный отбор правят нами, и тут скорее к истине ближе Дарвин, нежели даже Маркс. ◆

Евгений Гусятинский

ИХ МОЛОДОСТЬ

«Наш запах»
The Smell of Us
Автор сценария Матьё Ланде
Режиссер Ларри Кларк
Оператор Элен Лувар
Художник Наталия Брийи
В ролях: Лукас Ионеско, Диан Руксель, Тео Шольби, Юго Беар-Тиньер, Бен Йеш Риан, Адриен Бен Доан, Терен Максим, Валантен Шарль, Доминик Фро, Филипп Риго и другие
Morgane Production, Polaris Film Production & Finance, Polyester
Франция – Бельгия
2014

Растрепанный старик, похожий на типичного клошара (Ларри Кларк), лежит ничком посреди небольшой площади, где гоняют молодые скейтеры. Кто-то пытается объехать грузное тело (безуспешно), другие на автомате перепрыгивают через него, используя как еще одно препятствие. Он же не реагирует на их прыжки и наезды, он здесь свой и даже имеет прозвище – Рок-звезда (Rockstar). Распластанный на асфальте человек, через которого переступают те, кто моложе его в несколько раз. Потом он приподнимается, подходит к одному из юнцов и молча смотрит на него в упор болезненным взглядом, в котором безумия столько же, сколько и беззащитности. Это – классические «отцы и дети», только от Ларри Кларка. Так старость отдает себя на растерзание молодости, к которой привязана так сильно, что эта одержимость становится саморазрушительной.

«Наш запах» – самый анархический фильм Кларка, отличающийся тем не менее цельнометаллической скроенностью. Его движение, словно безостановочное скольжение на скейте – с падениями, по разным наклонностям/поверхностям, отъездами куда глаза глядят и спорадическими возвращениями на главную дорогу. Полуразрушенный сюжет о двух мальчиках, торгующих собой без причины, перебивается скейтерскими видео, сиюминутными портретами третьестепенных

персонажей, неотличимых – что важно – от двух главных, сценами, снятыми на мобильник, и американским построком, наложенным на реалии Парижа, который снят так, что если бы не Эйфелева башня, всплывающая иногда на третьем плане, то никогда не догадаешься.

Идея снимать в Париже посетила Кларка после того, как он готовил там свою выставку для Музея современного искусства и задружился с местными тинейджерами, тусующимися по соседству. Конечно, они ничем не отличаются от его типичных американских героев, но все же парижская неприбранность и бесприютность, а также романтизм, присущий этому городу и понимаемый как увечье и болезнь, то есть в высоком нескомпрометированном смысле слова, не прошли мимо этого кино. Они проявили себя в свободе, ярости и расчете, с которыми Кларк рассказывает и одновременно разрушает историю. В том, как пренебрегает сюжетом ради образов, уже содержащих в себе всю свою историю и не нуждающихся во внешних подпорках. В том, как некоторые персонажи – прежде всего старшего возраста, – появляющиеся в фильме лишь однажды и буквально на несколько минут, становятся главными.

«Наш запах»

После очередной вечеринки с кокаином, дебошем, сексом, скейтами и кровью юный Мат (Лукас Ионеско) – мальчик из богатой парижской семьи, продающий свое тело не ради денег, не ради удовольствия, а просто так, с буржуазным отчуждением от собственного труда, – отлеживается в квартире своей матери, неотличимой от его клиенток и клиентов, такой же старой и оставленной, лишенной и жаждущей любви. Она обрушивается на его полубездыханное тело с пьяными признаниями в любви и пытается добиться взаимности, он же корчится от смущения, усталости и вида ничем не замаскированной старости. На столике рядом виднеются фотографии, на которых она, почти неузнаваемая, запечатлена в молодости, когда, судя по всему, была известной

актрисой. Кларк снимает их душераздирающую встречу – кажется, первую за долгое время – на крупных планах и в максимальной близости, так же резко и больно, как до этого снимал сексуальные похождения Мата, его приятелей и их клиентов. Это классическая кларковская интимность, предъявленная как безысходная обыденность, без трансгрессии, и именно поэтому будоражащая по-настоящему.

Популярная точка зрения, что кино Кларка и особенно его последний фильм непристойно физиологичны, связана, конечно, с восприятием телесности, секса, интимности как зоны комфорта и удовольствия – восприятием, не в последнюю очередь сформированным порно, в использовании которого тоже обвиняют этого режиссера. Но если трансгрессия и происходит в его кино, то именно здесь: кларковские образы «непристойны» (то есть дискомфортны) именно потому, что, оставаясь сверхнатуралистичными, лишают зрителя возможности насладиться увиденным в качестве потребителя или даже вуайера. В отличие от очень многих режиссеров и художников, заигрывающих с порно, Кларк никогда не делает этого. Физиология у него – это та же жуткая обыденность, только еще более липкая и неотвратимая, в которой нет ничего сверхчеловеческого, какими бы изощренными ни были сексуальные желания.

«Наш запах» – это еще одна «баллада о сексуальной зависимости», если использовать название знаменитой серии фотографий Нан Голдин, снимавшей на протяжении 70-х и 80-х сексуальную и просто жизнь американского андерграунда и всегда признававшей влияние фотографий Кларка. Им обоим свойственна обостренная, экстремальная чувственность – особенно когда они имеют дело с бесчувственной, опустошенной реальностью, фиксируя, например, полное отчуждение между любовниками, наступившее сразу после секса, или сам секс, в котором больше отсутствия, чем присутствия. Или разгромленное пространство после очередной вечеринки. Или похмелье, наступающее после того, как человек сознательно выбросил себя на помойку.

Нан Голдин говорила, что столь отчаянно фотографировала своих друзей и знакомых лишь потому, что не хотела их потерять. Но все равно потеряла: почти все они вскоре умерли от СПИДа. И эта обреченность всегда присутствует в ее моментальных снимках. Образы Ларри Кларка тоже рождены одержимостью – невозможностью не снять то, что снято. Драматическим и, если вдуматься, романтическим порывом отвоевать у смерти еще какое-то время на жизнь без прикрас – одинокую, жестокую, не заботящуюся о себе, но все же жизнь. Ведь самоубийственная молодость героев Кларка, вне зависимости от их возраста, не боится и даже не знает смерти, к которой взывает. Эти мальчики, девочки и старики лишены инстинкта самосохранения, отсутствие которого словно бы питает их витальность, отчаянность. Их молодость.

Мат приходит к очередному клиенту, который раза в три старше его. Подсовывает ему снотворное, тот быстро отрубается. Потом в его огромные апартаменты вваливается вся тусовка Мата и устраивает там дебош, вытворяя разное с валяющимся на полу телом хозяина.

Под утро, когда все уже разошлись, кто-то из оставшихся очищает его карманы, а потом втыкает в его спину кусок стекла. Это еще одно свидетельство зеркальных, жесточайших отношений молодости и старости, которые Кларк никогда прежде не исследовал столь рьяно и отчетливо. Кажется, его юных и пожилых героев действительно отличает лишь разница в возрасте, которая никогда не бывает фатальной, и ничего больше. Во всем остальном они равны. Фатальна, неистребима сама молодость, и человек (по Кларку) в каком-то смысле всегда умирает молодым.

В новом фильме он не изменил своим вечным героям – подросткам на пороге совершеннолетия, уже приговоренным к одиночеству, но еще не отколовшимся от тусовки, еще не покинувшим племя. А они, эмблематичные персонажи Кларка, не изменили своим рутинным привязанностям – сексу, скейту, наркотикам, убийству времени, убийству себя. Но впервые эти повседневные ритуалы сняты на расстоянии меньшем, чем вытянутая рука, «лицом к лицу», когда лиц, тел, фигур почти не разглядеть. Кларк здесь сокращает дистанцию, но изможденная, доведенная до бесчувственности физиология, в которую упирается его взгляд, вдруг освобождает место для откровенности в подзабытом, романтическом, совсем не физиологическом смысле слова. Кстати, то же самое, только по-другому, делает фон Триер в «Нимфоманке» – самом асексуальном фильме о сексе, в котором словно бы происходит «развоплощение плоти» – в прямом и переносном смысле.

Юный Мат, обслуживающий нимфоманов и нимфоманок преклонного возраста и сам сгорающий от желания, но отвергающий, убивающий любовь, читает сборник стихов Жерара де Нерваля, поэта, романтика, самоубийцы, не случайно – на краю кадра – всплывающий у Кларка. Рваная, с внутренними рифмами структура его фильма обнаруживает именно поэтические, романтические корни. И не важно – вернее, очень хорошо, что они оказываются мостиком к неромантической (порнографической, бесчувственной) эпохе и неромантическому типу чувствительности.

Исследователи Нерваля, сошедшего с ума и распрощавшегося с иллюзиями в довольно раннем возрасте, пишут, что в его творчестве следует различать «слово безумия» и «слово о безумии». Воспаленный характер нового фильма Кларка, в котором он совсем не щадит себя и пытается исчерпать свои силы, но все равно остается неутоленным, толкает его в ту же сторону. Туда, где уже возникает слово безумия о самом себе. Или, как это было у далекого, но близкого Нерваля, «жестокая ирония присутствия на собственных похоронах». ◆

Стас Тыркин

LONG CUTS

71

«Бёрдмен»
Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)
Авторы сценария Алехандро Гонсалес Иньярриту, Николас Джакобоне, Алехандер Динеларис, Армандо Бо
Режиссер Алехандро Гонсалес Иньярриту
Оператор Эммануэль Лубески
Художник Кевин Томпсон
Композитор Антонио Санчес
В ролях: Майкл Китон, Эмма Стоун, Эдвард Нортон, Кенни Чинь, Зак Галифианакис, Наоми Уоттс, Джереми Шамос, Андреа Райзборо, Кэтерин О'Салливан, Дэмиен Янг и другие
Fox Searchlight Pictures, Le Grisbi Productions, M Prods, New Regency Pictures, Regency Enterprises, TSG Entertainment, Worldview Entertainment
США
2014

Второй год подряд венецианская Мостра открывалась американской картиной мексиканского режиссера, снятой Эммануэлем Лубески, выдающимся мексиканским же кинооператором.

Как и прошлогодняя «Гравитация» Альфонсо Куарона, лучшая на сегодняшний день картина Алехандро Гонсалеса Иньярриту «Бёрдмен» – исключительный технический аттракцион, актуальное авторское кино и неизбежный пациент «Оскара» в одном дизайнерском флаконе.

Нет, коммерческим чемпионом картина Гонсалеса Иньярриту не станет, но по всем остальным параметрам эти фильмы вполне можно сравнивать. Хотя, казалось бы, где открытый космос и где располагающий к клаустрофобии бродвейский театр (где, по тамошнему обыкновению, нет даже фойе – за полной его нефункциональностью: толпиться можно на улице) со всеми его гримерками, кулисами, укромными уголками, компактным залом на 800 мест и сценой, на которой в дрянной декорации силятся поставить спектакль по рассказу Раймонда Карвера «О чем мы говорим, когда говорим о любви». Роберт Олтмен, чей сатирический дух несомненно витает над «Бёрдменом», снял по рассказам Карвера блестящую картину Short Cuts – «Срезки», – двадцать один год назад удостоенную

«Бёрдмен»

в Венеции «Золотого льва». С другой стороны, где легкий, импровизационно-джазовый Олтмен и где тяжеловесный, расчетливый Гонсалес Иньярриту с его «Вавилоном» и прочим «Бьютифулом». А вот однако же. Сильная черта голливудских мастеров экрана, не важно какого они происхождения, в возможности и желании рисковать, нарушать сложившиеся конвенции, изобретать себя заново.

Раскрытая в «Гравитации» «тема космоса» изначально располагала мексиканских кинематографистов к инновационному техническому подходу. Раскрытая в «Бёрдмене» «тема театра» – в лучшем случае к навязшей в зубах «художественной условности».

Но Гонсалес Иньярриту и Лубески предъявили театр как космос – так же камерно и с тем же размахом, как в «Гравитации» Куарон и Лубески предъявляли космос как театр – сначала двух, а потом одного актера. Не игрушечный микрокосм, не пошлый «весь мир театр», а полноценную сложную и опасную вселенную, где каждый вечер парад планет, где у каждой планеты своя орбита, а столкновение с критиком «Нью-Йорк Таймс» может стать причиной крушения – совсем как столкновение с метеоритом.

В «Бёрдмене» Алехандро Гонсалес Иньярриту впервые избавился от латиноамериканской «мыльности», так или иначе присущей всем его фильмам, сохранив, однако, привязанность к латиноамериканскому магическому реализму – смехотворному в «Бьютифуле», но пришедшемуся абсолютно кстати в истории об отставном герое кинокомиксов про Бёрдмена, с большим человеческим пониманием сыгранном экс-героем комиксов про Бэтмена Майклом Китоном. От грозного человека-птицы ему передались завидные экстрасенсорные способности в виде полетов во сне и наяву, левитации и перемещения предметов усилием воли.

После расставания с соавтором Гильермо Арриагой, мастером эффектных драматургических ходов и манипулятивных сценарных схем «Суки-любви» и «Вавилона», после художественного провала с «Бьютифулом» Гонсалес Иньярриту наконец отошел от жанра

«Бёрдмен»

искусственных глобалистских феерий, открыв для себя искусство чистой кинематографической хореографии – когда камера становится таким же персонажем, как и те, кого с видимым удовольствием играют актеры. Сказать, что сфокусированный на главном герое, но учитывающий траектории каждого из связанных с ним персонажей[1] фильм снят подвижно – значит ничего не сказать. Во время просмотра сложно не ощутить вертиго – фильм состоит из длинных, сложнейших планов, соединенных друг с другом почти без швов, не без выпендрежа затейливо. Действие практически полностью сведено к подготовке, репетициям и первым показам спектакля, который должен вернуть статус творческого работника «последнему герою боевиков», и камера вслед за ним всего лишь несколько раз выходит «на воздух» – причем не куда-нибудь, а прямиком на Таймс-сквер, через который оставшийся в одних трусах вследствие безвыходного положения герой вынужден пройти, чтобы попасть на сцену.

Майкл Китон, беззастенчиво раскрывший свой всеми забытый высокий актерский класс, играет извечную драму своей профессии, которую знает как никто. Актер, ставший «заложником одной роли» и вышедший в тираж, но с этим внутренне не согласившийся и готовый все отдать ради перемены участи, он находится в жесточайшем творческом кризисе, из которого может выйти только победителем – слишком уж многое поставлено на карту. Его нет ни в Твиттере, ни в Инстаграмме, ни в Фейсбуке, а значит, как справедливо утверждает дочь, его вообще нет. Алехандро Гонсалес Иньярриту снимает современный апдейт «8 ½» (фантазийный эпизод полета над городом тоже присутствует) – ироническую медитацию на тему парадоксов актерской профессии и нюансов творческого процесса во времена ЮТьюба и Твиттера, не читки требующих с актера и тем более не полной гибели всерьез. Славу герою Китона вернет, разумеется, не никудышный спектакль по Карверу и даже не мерещащийся ему римейк «Бёрдмена», а форс-мажорная унизительная пробежка голым по Таймс-сквер. Но это, конечно, совсем другая слава – она может

1. Неожиданно эксцентрический Эдвард Нортон и Наоми Уоттс в ролях его сценических партнеров – настоящих, в отличие от Бёрдмена, театральных актеров; еще одна полузвезда комиксов – на сей раз про Человека-паука – Эмма Стоун в виде его дочери.

устроить современных «селебрити», но естество актера, «коммерческого» или театрального (в конце концов, и воплотивший архетип Актера Актерыча Эдвард Нортон снимался в каком-то там «Халке», а Наоми Уоттс была девушкой Кинг Конга), ею никак не может удовлетвориться.

«Бёрдмен»

«Бёрдмен» – помимо прочего, признание в любви актерскому цеху, его нервному, рисковому, опасному труду и призыв к освобождению от классификаций, ранжиров и стереотипов в его оценке, до которых так падки критики (актриса Линдси Данкан создает малоприятный, но психологически точный образ критикессы, убежденной в непогрешимости своих суждений и вершении судеб мира на самовольно захваченном бродвейском пятачке). Нет списка «А» и списка «В» – есть только случай, выбор, везение, или, выражаясь пафосно и пошло, судьба.

Главная героиня «Гравитации» в исполнении списанной было со счетов актрисы Сандры Буллок в финале фильма обретала искомую тяжесть тела. Главный герой «Бёрдмена», сыгранный списанным в утиль Майклом Китоном, обретает, наоборот, невесомость.

Антон Долин

СВОБОДА СЛОВА

«Возвращение на Итаку»
Retour à Ithaque
По роману Леонардо Падуры «История моей жизни»
Авторы сценария Лоран Канте, Леонардо Падура
Режиссер Лоран Канте
Оператор Диего Дуссуэль
В ролях: Хорхе Перугоррия, Педро Хулио Диас Ферран, Фернандо Эчеваррия, Нестор Хименес, Исабель Сантос, Альберто Пухольс и другие
Full House, Orange Studio, Haut et Court, Funny Balloons, Panache Productions, La Compagnie Cinématographique
Франция
2014

Они бесконечно говорят, говорят, говорят. Глаза устали читать субтитры. Здесь догадываешься, что, прежде чем разбираться в том, о чем говорят, необходимо понять – почему они не замолкают? Первый (разумеется, неверный) ответ: Лоран Канте, снявший «Возвращение на Итаку», – француз, а они трепать языком горазды. Вот и в «Классе», принесшем Канте «Золотую пальмовую ветвь», рот не закрывали. Две важные поправки: во-первых, Канте вне тусовки, моды, тренда, он и его фильмы вдалеке от французской философии и непременной синефилии. Наверное, поэтому, когда Годар демонстративно прощается с речью, Канте этого даже не замечает. Для него слово по-прежнему главное орудие кинематографа. Во-вторых, после успеха «Класса» его автор вовсе покинул Францию – по меньшей мере, в своих фильмах: «Фоксфайр» снимался в Америке, на английском, а «Возвращение на Итаку», выросшее из альманаха «Гавана, я люблю тебя», – на Кубе, по-испански. То есть герои фильма не просто говорят, а говорят на языке, которого не знает автор. Весь этот фильм – очень сложный перевод. С общественного на частный, с архаичного на современный, с кубинского на международный. Эта картина кажется максимально локальной и потому настолько универсальна; притворяется простодушно линейной – и потому в высшей степени сложна.

«Возвращение на Итаку»

Тем не менее, чтобы найти повод и причину для речи, подменившей собой действие, нелишне построить мостик между новым фильмом и «Классом»: оказавшийся между ними «Фоксфайр» метил в мейнстрим и предсказуемо пролетел мимо кассы, а «Возвращение на Итаку» вновь, при декларативной скромности, вышло в фестивальные триумфаторы. Пусть победа в конкурсе «Авторских дней» Венеции не то же самое, что главный каннский приз, и все равно в конкурентах как-никак были Ким Ки Док, Кристоф Оноре, Ларри Кларк, Алекс де ла Иглесия.

В «Классе» из слов, как из кубиков причудливого конструктора, точнее, двух по-разному придуманных конструкторов, выстраивался конфликт, составлявший те самые стены, меж которых разворачивалось действие. Слова были способом передачи опыта. Их было даже слишком много, будто в документальной записи или дневнике (из дневника учителя Франсуа Бегодо родился его роман, по которому был поставлен фильм), и на полпути терялся порой смысл большинства из них. Слова помогали начать жизнь, прелюдией к которой становилась картина Канте. «Возвращение на Итаку» – эпилог. Судьбы героев давно сформировались, они, по сути, завершены – как и большая история Кубы, бывшего «острова Свободы». Слова – их единственное наследство, нематериальное подтверждение тому, что прошлое состоялось и теперь может быть описано. Точно так же история скитаний Одиссея никогда не стала бы «Одиссеей» Гомера, если бы он не рассказал ее Навсикае, сложив цепь разрозненных приключений в целостную поэму.

Царь Итаки, пройдя через преисподнюю, оказался единственным выжившим из всех своих спутников. Герои фильма Канте остались впятером; не так уж трагично. У одного от рака умерла жена, пока он был в эмиграции в Испании, но другие тоже расстались со своими партнерами, хоть и при менее драматических обстоятельствах; у единственной в компании женщины двое взрослых детей уехали жить в Майами.

Семейные или брошенные, разочарованные или полные утлых надежд – все они одиноки. У каждого позади свои лотофаги, лестригоны, циклопы. Поэтому на крыше дома, в котором живет один из них, они не менее счастливы, чем Одиссей, почувствовавший под ногами землю родного острова.

Инженер Альдо на старости лет работает на заводе за копейки, презираемый бывшей женой и выросшим сыном. Когда-то он воевал в Анголе – за идею – и теперь не желает расставаться с мечтами, которые лелеял в молодости. Скромный, как свинопас Эвмей, он – единственный чернокожий в компании – приглашает друзей на свою крышу и за свой стол; исполнитель этой роли Педро Хулио Диас Ферран, в отличие от других актеров, не знаменит, он работает в труппе скромного детского театра. Художник Рафа (известный на Кубе театральный артист Фернандо Эчеваррия) был когда-то известным авангардистом, выставлялся и на родине, и в Париже, но знакомая галеристка умерла, а зарабатывать как-то надо, и теперь его слава в прошлом. Работая, он давно не чувствует ничего, кроме отвращения и стыда. Офтальмолог Таня (Исабель Сантос) кое-как живет на посылки от детей и подношения от пациентов – зарплата мизерная, с этим она смирилась много лет назад. Отказавшийся жить на гроши Эдди (Хорхе Перугоррия, одна из звезд кубинского кино), бывший заводила и бабник с роскошной шевелюрой, облысел и занялся бизнесом, позабыв о журналистских амбициях и мечтах стать писателем: теперь ему грозят проверки и арест. Тот же, благодаря кому они впервые за долгие годы собрались вместе, Амадео (Нестор Хименес), амбициозный литератор, покинул родину шестнадцать лет назад, а теперь вернулся и огорошил друзей новостью: остается навсегда. В Европе ему не писалось, и он надеется, что на Кубе вдохновение вернется. Это он здесь Одиссей. Увы, овдовевший. С другой стороны, и женихов расстреливать не придется.

«Возвращение на Итаку»

Такой подвиг никому из них был бы не под силу. У интеллигенции одно оружие: слова. Поэтому в картине Канте все время говорят. Это фильм о бессилии слов и вместе с тем об их магической силе, способной уничтожить или вернуть из мертвых. Тот же парадокс проверил на себе учитель Франсуа Марен из «Класса», пасовавший перед хамоватыми старшеклассниками, но все же сумевший передать им кое-что – ясное дело, на словах. Амадео, Эдди, Таня, Альдо и Рафа, в отличие от него, замкнуты друг на друга, они бесконечно перебрасываются словами друг с другом. С кем еще? Например, Еонис, сын Альдо, сидя со старыми друзьями родителей за одним столом, думает о своем: те празднуют возвращение Амадео, Еонис же уверен, что пора уезжать.

Нет, эта картина, при всем ее многословии, уже не о коммуникации – прерванной, как в случае единственной показанной в кадре картины Рафы, смысл которой остается туманным, – а об ее тщетности. Любой художник или писатель (живущий в несвободной стране – вдвойне) замкнут в рамках своего бесконечного монолога, который только кажется ему диалогом. Это отлично понимает и соавтор сценария – кубинский прозаик Леонардо Падура, чей роман «История моей жизни» стал литературной основой для фильма. Он писал в большой степени о себе, подобно герою и соавтору «Класса» Бегодо. Канте умело спрятался за ними, надев маску объективного наблюдателя. Хотя видит в каждом из своих несовершенных и показанных с таким теплом персонажей друга и брата.

Что у них общего? Да все то же: слова, слова, слова. Гамлетовского презрения к слову Канте не разделяет. За бесконечным бла-бла-бла умело скрыта классическая строгость, за текстом, как положено в настоящей трагедии, вынесенные за кулисы события, суть которых открывается постепенно. Содержание раскрыто через классицистскую систему трех единств. Выходит, есть в этом режиссере кое-что и специфически французское.

Единство места, загоняющее пятерых друзей на крышу дома, напомнит, что Куба (подобно Итаке) – остров, отгороженное от мира пространство. С него трудно сбежать, о чем со смехом вспоминают герои фильма – когда-то они все мечтали уехать, – но и вернуться нелегко. Крыша вознесена над землей и приближена к небу: его простор – их временная легальная свобода. Однако и звук, и свет напоминают об иллюзорности этой вольности. То подростки зашумят в соседнем дворе; то пронзительно заорет свинья, которую режут; то вдруг выключат электричество, будто стерев город из пейзажа, оставив на горизонте лишь темнеющее на глазах море. Об этом возвращенец Амадео и толкует товарищам: Испания отличается от их дома только тем, что домом не является, и гражданские свободы никому еще не давали творческих. Даже наоборот. Одного станет больше – другого убудет.

Единство времени сожмет в один вечер и ночь до рассвета (согласно классицистским канонам действие пьесы не должно выходить за рамки суток) пять жизней, каждую из которых в реальности можно

будет суммировать в двух фразах, необязательном комментарии к тексту дружеской посиделки. Им всем под пятьдесят или около того – в точности как Одиссею, который провел под Троей и в морях двадцать лет (Амадео отсутствовал шестнадцать). Их время совпало с историей Кубы, ведь они почти ровесники революции, наследники ее надежд и разочарований. Но не ту же ли горечь и опустошение будет чувствовать, вспоминая о временах хиппи, их ровесник из Штатов? И француз, ностальгирующий по 1968 году, или российский шестидесятник… Они выпали из эпохи. Только что она была им синхронна, и казалось, что ей без них – никак, никуда, а потом вдруг разжевала и выплюнула: это общая травма поколения.

Единство действия, наименее очевидное, ведет зрителя через лабиринты диалогов, через принесенный богачом Эдди контрабандный

«Возвращение на Итаку»

вискарь и разносолы (их мечет на стол радушная мама Альдо) к траектории Амадео, который почему-то не вернулся, когда умирала его жена, и так же необъяснимо возвращается сейчас. Остальные, прикованные к кубинскому хронотопу, с любопытством и раздражением ждут объяснений, на которые он решится лишь к финалу. Его история – развязка остальных четырех сюжетов, завершенных или нет, счастливых или несчастных. Побег Амадео оказывается не трусостью, но преодолением страха; это, как выясняется, ранит не меньше, чем предательство. Речь не о трагических обстоятельствах и поломавшем судьбы бесчеловечном режиме, но о том компромиссе, к которому сводится абсолютно каждая жизнь, в любом месте/времени. А меру этого компромисса и наказание за него, как выясняется, определяешь исключительно ты сам.

Потому в фильме Канте нет действия (только слова), что действие обнуляется, возвращаясь к тебе. В этом же весь смысл возвращения: можно сделать вид, что не было ни Троянской войны, ни совершенных на ней ошибок. В конечном счете вне зависимости от последствий ты

останешься наедине с собой и единственным собеседником будет даже не друг молодости, но напоминающая о забытом прошлом выцветшая фотография. Миновало время, и все пятеро – победители и проигравшие, предатели и преданные – понимают, что в настоящем у них не осталось ничего, кроме собственно языка да еще этой общей почвы, этой выцветшей от солнца крыши. Назовем ее Кубой или Итакой, а если проще – то родиной.

Родина. Одно из многих девальвированных сегодня слов, которое нас в школе учили писать с большой буквы. Родина, которая, казалось бы, априори для каждого своя, парадоксальным образом объединяет кубинский фильм Канте с его (как бы их ни оказалось мало) российскими зрителями. «Возвращение на Итаку» – глубокое и небанальное размышление о природе постутопического общества и его навеки травмированных обитателей. «Валить» – не выход, поскольку утопия сама сбежала от нас и нагнать ее невозможно, куда бы ты ни отправился. Единственный возможный путь – признать свою ответственность за случившееся. За идеализм, за себялюбие, за трусость. А это путешествие – от самообмана к истине – можно проделать, не сходя с места, как не сходят с него на протяжении всего фильма его герои.

Их встреча напоминает о другой – Бэмса, Прокопа, Ивченко и Люси – в этапном, классическом уже, спектакле Анатолия Васильева «Взрослая дочь молодого человека» по пьесе Виктора Славкина. По странному совпадению в год премьеры «Возвращения на Итаку» Васильев впервые начал показывать фильм (по этой постановке) «Дорога на Чаттанугу» на большом экране. Там, когда слова становятся слишком горькими на вкус, катарсис перепоручается музыке; точно так же у Канте герои танцуют в самом начале фильма, и потом, когда возникает неловкая пауза, от нее спасает только California Dreamin'. Песня, в которой наконец-то можно забыть о тексте и отдаться мелодии. Чаттануга ли, Калифорния ли – то прекрасное и невозможное далеко, которое чудится за горизонтом, если забраться повыше, на самую крышу, как снится другая, непрожитая жизнь. Возможно, и Одиссею на мирной Итаке иногда вспоминалась сгоревшая – отныне стертая отовсюду, кроме языка и литературы, – Троя. ◆

Елена Плахова

ГОЛОД НЕ МАМКА

«Голодные сердца»
Hungry Hearts
По роману Марко Францозо «Ребенок индиго»
Автор сценария, режиссер Саверио Костанцо
Оператор Фабио Чанкетти
Композитор Никола Пьовани
Художник Эмн Уильямс
В ролях: Адам Драйвер, Альба Рорвахер, Роберта Максвелл, Аль Роффе, Гейша Отеро, Джейсон Селвиг, Виктория Картагена, Джейк Уэбер, Дэвид Аарон Бейкер, Натали Голд и другие
Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Rai Cinema, Wildside Media
Италия
2014

Среди серьезных, а иногда и просто скучных фильмов в конкурсе любого большого фестиваля попадается один, который можно назвать прикольным. Он – белая ворона, призов его постановщикам, как правило, не выдают: пускай радуются, что их вообще сюда пустили, поставили рядом с настоящими людьми – художниками, творцами, авторами с большой буквы. «Голодные сердца» нарушили эти негласные снобские правила, отхватив сразу две престижные награды. Хотя это явно фильм из той самой серии «Б», ненароком попавший в группу «А» – даром что снят режиссером Саверио Костанцо, обладателем «Золотого леопарда» в Локарно и других заметных призов.

Его творческий почерк и круг интересов к тридцати девяти годам, до которых режиссер как раз этой осенью дожил, не вполне определились, а значит, его как автора не воткнешь ни в какую нишу. Так он и болтается со своими фильмами, никуда критиками не приписанными. Первый – «Личное» – рассказывал о доме палестинцев, оказавшемся на линии фронта, оккупированном израильтянами и превращенном в огнестрельный форпост (именно эта картина, снятая в стилистике крутого абсурда, победила в Локарно). Новый проект Костанцо называется «Лимонов» и будет основан на биографической книге Эммануэля Каррера, причем сам герой

русского левого фронта намерен консультировать эту постановку. Что получится – одному богу известно.

Однако между этими политизированными затеями (добавим к ним документальный «Освенцим-2006») Костанцо успел снять несколько совсем других, скорее интимных фильмов, один из которых назывался «Одиночество простых чисел» и интересен для нас тем, что главную роль в нем исполнила Альба Рорвахер. Она играет и в «Голодных сердцах» – играет параноидальную мамашу, которая, произведя на свет ребеночка, убеждена, что он исключительный и особенный – из породы избранных индиго, чуть ли не мессия атомной эры – и его надо всеми силами охранять от грязной окружающей среды. Альба Рорвахер – полунемка-полуитальянка, родная сестра режиссера Аличе Рорвахер, совсем недавно награжденной каннским Гран-при за фильм «Чудеса», в котором главную роль исполнила Альба. Сестры Рорвахер – новые звезды итальянского кино, и вот спустя полгода после каннского триумфа младшей старшая получает в Венеции Кубок Вольпи как лучшая актриса. Настоящая семейная экспансия…

Но этим сенсационный успех «Голодных сердец» не ограничился: Кубка Вольпи заслуженно удостоен и партнер Альбы – молодой американский артист Адам Драйвер, доселе проявивший себя главным образом в идиотском сериале «Девочки», но парень с перспективой, постепенно входящий в большое кино. Тут время сказать, что «Голодные сердца» – это англоязычный фильм, снятый в Нью-Йорке и несущий на себе следы глобального космополитизма. Хотя он обязан своим появлением роману Марко Францозо «Ребенок индиго», а в поведении врачей и адвокатов, которые консультируют главного героя, чувствуется итальянский, а не американский опыт, по большому счету национальных черт здесь практически не осталось, а местечковый колорит Брайтон-бич использован скорее как жанровая краска. Знаменательно, что двое главных героев, Мина и Джуд, знакомятся в китайском ресторане, где они оказываются случайно заперты в предбаннике туалета. Он – инженер, она – переводчица, временно работающая в Нью-Йорке в итальянском консульстве. Из этого вынужденного знакомства возникает хорошая пара, и вот уже молодожены празднуют свадьбу в русском ресторане Volna, где Мину представляют еврейской мамочке ее избранника, и та настойчиво предлагает свою помощь во всех необходимых случаях. Ох, лучше бы она этого не делала, но уж таковы еврейские мамы.

Впрочем, без вмешательства извне тоже обойтись трудно. Мина, воинствующая веганка, сама тощая, словно жертва Освенцима, кормит ребенка какими-то экологическими смесями, и он перестает расти, набирать вес, поскольку в организме не хватает протеина. Все это запоздалая реплика на философию «ный-эйджизма»; вспоминается в этой связи и гротескный фильм Маттео Гарроне «Первая любовь», где ювелирный скульптор морил голодом свою девушку, превращая ее в скелет – совершенный материал для искусства. Впрочем, Костанцо

выбирает совсем другой художественный маршрут, чем его коллега и соотечественник.

Джуд тайно подкармливает малыша мясцом, а потом выкрадывает его и отвозит в загородный мамин дом, похожий на охотничий домик, увешанный рогами и чучелами (сразу видно, здесь не брезгуют животной пищей), на стенке также висит «чеховское ружье», которое вот-вот выстрелит. Разворачивается борьба не на жизнь, а на смерть между вегетарианцами и мясоедами, и зритель оказывается в пространстве психотриллера, явно вдохновленного «Отвращением» и «Ребенком Розмари», проникнутого чувством тотальной клаустрофобии. Как у Поланского, с помощью оптических иллюзий деформируются пропорции квартиры, опасность начинает исходить от лестниц, дверей и самых невинных предметов. Назойливая, но безобидная мамаша (ее играет канадская актриса Роберта Максвелл) обнаруживает скрытый зловещий лик. Может, это самовнушение, но Альба Рорвахер со своим птичьим личиком вдруг начинает отдаленно походить на молодую Мию Фэрроу, а долговязый Адам Драйвер пародийно напоминает Джона Кассаветеса – незабываемых героев «Ребенка Розмари».

Но довольно, ведь между объектами сравнения дистанция огромного размера. У Поланского эти мотивы были метафорически связаны с концлагерями и демонами нацизма. Костанцо актуализирует их, несколько насильственно привязывая к экологическому кризису. Добровольный голод здесь – результат не физического отвращения (как опять же у Поланского), а идеологического психоза. В какой-то момент наступает катарсис – когда мать выносит «ребенка индиго» на берег моря: он смотрит в камеру таким пронзительным взглядом, словно ему предпослано выразить всю скорбь человечества и закат жизни на Земле. Это лучшая, по-настоящему лирическая сцена фильма (даже чем-то напоминающая антиутопии Марко Феррери), но увы – тут же режиссер возвращается в узкие рамки триллера.

Чтобы расширить их, нужно помимо профнавыков нутряное чувство жанра, а им Костанцо в должной мере не обладает и неизбежно скатывается в кич. Чувства клаустрофобии, которого Поланский достигал посредством увеличенных вдвое декораций и широкоугольных объективов, Костанцо легко добивается с помощью современной ручной камеры, однако это не то же самое: вместо саспенса или наряду с ним порой возникает незапланированный комический эффект. Главным достоинством фильма на этом фоне остается актерский дуэт Рорвахер и Драйвера: между ними определенно витает «химия», и зритель испытывает волнение, видя, с какой преданной нежностью герой – вплоть до самого конца – относится к своей тронувшейся умом избраннице. Но в итоге здоровый отцовский инстинкт побеждает болезненный материнский. ◆

Вадим Рутковский

АГРОКУЛЬТУРА

«99 домов»
99 Homes
Авторы сценария Рамин Бахрани, Амир Надери, Бахарех Азими
Режиссер Рамин Бахрани
Оператор Бобби Буковски
Художники Алекс Ди Джерландо, Кристина Юнджи Ким
Композиторы Энтони Партос, Маттео Цингалес
В ролях: Эндрю Гарфилд, Лора Дерн, Майкл Шеннон, Тим Гини, Дж. Д. Эвермор, Ноа Ломакс, Джон Л. Армихо, Алекс Аристидис, Уэйн Пер, Джудд Лорманд и другие
Nora Films
США
2014

Рамин Бахрани – это кровь и почва. От такого словосочетания передергивает носителей либерального сознания; да и о какой почве может идти речь в связи с фильмами сына иранских эмигрантов в Америке? Об американской, естественно, о почве центра табачной промышленности Уинстон-Сейлем, где родился Бахрани. О плодородной земле округа Де-Калб в Иллинойсе, где жили герои его фильма «Любой ценой», семейно-экономической драмы, побывавшей в венецианском конкурсе два года назад. О болотистых землях Нового Орлеана, где стоят «99 домов» из нового фильма. О земле людей, без смущения и фальшивой позы, по свободному волеизъявлению, а не палочному принуждению поднимающихся с мест на стадионе, когда играют гимн и взмывает в небо пресловутый звездно-полосатый стяг. Семья выше закона – недвусмысленно утверждал «Любой ценой»; кровь всегда на правду выведет, как заметил, пусть по другому поводу и в другом контексте, Алексей Мизгирев. Почти про то же и «99 домов», фильм-драйв, прикидывающийся то агиткой, направленной против социальной несправедливости, то классическим романом воспитания. В соавторах Бахрани другой иранец – Амир Надери, старший товарищ, которому не повезло родиться в США, он покинул родину уже взрослым человеком, накануне сорокалетия. В их

драматургическом тексте, ставшем текстом кинематографическим, доминирует жажда-невозможность-осязаемость дома – построенного на чужой, враждебной, покоренной земле.

«99 домов» выглядят как новая американская классика, кино большого стиля, нео-Голливуд (даром что формально это независимый фильм, снятый вне студий-мейджоров – отсюда и неопределенность с датами выхода в прокат). История соблазна и искупления с архетипическим дуэтом из взрослого циника и обдумывающего житье юнца, этакий «Адвокат дьявола», только без мистики: вместо черта – заурядный ублюдок с электронной сигаретой риелтор Рик Карвер (Майкл Шеннон, артист, обладающий мощным даже не то чтобы отрицательным, но нездоровым, зловещим обаянием), с помощью двух копов и отряда подсобных люмпенов вышвыривающий должников из домов. Кэш или ключи; нет наличных – две минуты на сборы, теперь ваш дом – собственность банка, отправляйтесь к родным, если таковые есть, в мотель или богадельню, можете сдохнуть на обочине – это свободная страна. Рабочий Деннис Нэш (Эндрю Гарфилд, тридцатилетний актер с пластикой и повадками подростка; к этой роли-прорыву мы еще вернемся), его неожиданно взрослый сын, больше смахивающий на младшего брата, и все еще молодая мать, которую легко принять за старшую сестру (Лора Дерн, открытая «Синим бархатом» и «Дикими сердцем» Дэвида Линча), – очередные жертвы бесчеловечной финансовой политики, очередная семья, встретившая Карвера и вынужденная теперь ютиться в замшелой гостинице.

Во время выселения один из подручных Карвера крадет инструменты Денниса – долларов на пятьсот, для Нэшей огромные деньги. Парень отправляется на разборку – и тут ждешь кровавой драмы, нового витка «бульдозерной войны»: так американские журналисты обозвали крестовый поход сварщика из Колорадо Марвина Джона Химейера против цементной компании, захватившей территорию, где была его мастерская. Прошедший Вьетнам мститель сровнял с землей тринадцать административных зданий, после чего покончил с собой (эта история, кстати, стала отправной точкой для звягинцевского «Левиафана»). Но Деннис не боец, напротив, стихийный оппортунист высшей пробы: он сам становится подручным лощеного выжиги Карвера, первым учеником негодяя.

Бахрани легко принять за социального реалиста, если не моралиста, гуманного защитника «бедных, несчастных» – достаточно назвать героев его фильмов: пакистанского эмигранта торговца из передвижного киоска («Человек с тележкой», 2005); пуэрто-риканского сироту, обретающегося в криминальной автомастерской («На запчасти», 2007); сенегальского таксиста, сталкивающегося с пожилым самоубийцей («Прощай, Соло», 2008). Естественно, сторонники этой очевидной, но, скажем так, далеко не исчерпывающей кинематографическую вселенную Бахрани трактовки поспешили заклеймить «Любой ценой» (2012), фильм об исконно американской династии фермеров, за

«99 домов»

предательство «инди-реализма» и переход в стан мейнстрима. Однако Бахрани ни на йоту не изменил ни себе, ни постоянному оператору Майклу Симмондзу, несущему ответственность за уникальное эпическое изображение, – даже когда местом действия оказывались задворки Куинса, не говоря о мифологических Скалистых горах Северной Каролины или достойных вестерна пейзажах сытого Среднего Запада (кстати, «99 домов» – первый за десять лет фильм Бахрани, снятый другим выдающимся оператором Бобби Буковски).

Эпос – вот подлинный жанр вскормленного Америкой иранца, рассказывающего истории кровных уз и корней, держаться которых приходится даже «понаехавшим» перекати-поле. Самую неожиданную, почти комедийную вариацию этой темы Бахрани предложил в короткометражке «Пластиковый пакет» (2009), где главный персонаж был озвучен Вернером Херцогом. Фильм легко провести по ведомству чуть ли не социальной рекламы – формально он привлекает внимание к «тихоокеанскому мусороворотy», проблеме загрязнения окружающей среды. Но сам герой ни о чем таком не подозревает: он, совершивший первый вдох на кассе супермаркета, в своих странствиях по свету пытается найти единственную подлинную хозяйку, женщину, почитаемую за Создателя. Не важно, что она, когда-то вступившая с ним практически в интимную связь (набив его льдом и приложив к травмированной лодыжке), предала беднягу, заполнив собачьим дерьмом и выбросив на помойку. Он, гонимый ветром, отказывается верить истерзанным собратьям, что никакого Создателя в этом безумном мире нет: летая над страной, полупрозрачный герой видит себя в зеленой траве и ослепительном солнце, а вечный покой обретает в глубинах океана среди любопытных рыб и так похожих на него желеобразных медуз – и черт с ней, с экологией.

«99 домов»

Нет, конечно, Бахрани гуманист – потому что снимает повествовательное кино про живых людей; «99 домов» с более чем традиционным конфликтом жажды и совести можно было бы счесть фильмом старомодным, если бы не подлинные эмоции, на которые срок давности не распространяется. Один из эпизодов – резкая, щемящая, бесстыдная панорама: лица выселенных людей. С точки зрения Карвера, это белый (точнее, разноцветный) генетический мусор, неудачники, не сумевшие совладать с американской мечтой, выродившиеся потомки покорителей прерий и никчемные искатели земного рая, сливающиеся в одну неразличимую массу. Но Бахрани не Карвер, для него каждый из девяноста девяти изгоев – персона; сочувствие здесь синонимично узнаванию.

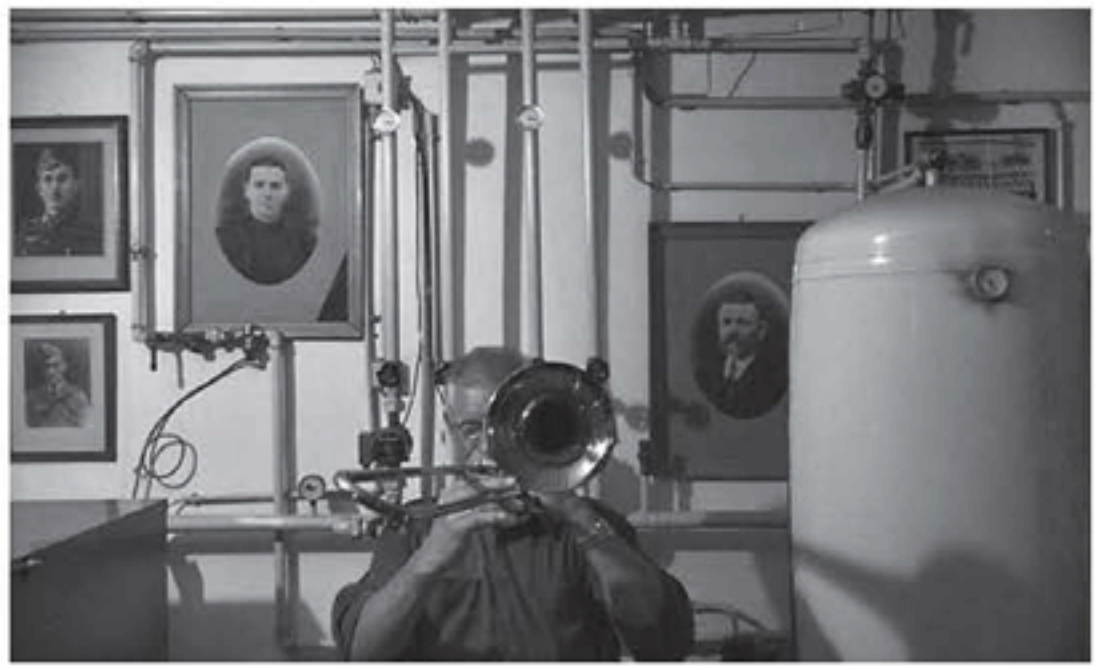
Эти люди – семейные и одиночки, с трудом передвигающиеся старики и живчики – те, кто не поймал американскую мечту или упустил ее; как в советском шлягере «счастье – что оно? та же птица, упустишь и не поймаешь». В той песне было и продолжение: «А в клетке ему томиться тоже ведь не годится, трудно с ним, понимаешь?» Эстрада – как литературный и кинематографический pulp – часто проговаривает базисные (если не хтонические) постулаты точнее высоколобых произведений (потому что в лоб, по-простому). И фильмы Бахрани при всем их высочайшем кинематографическом классе не стесняются быть почти что шлягером: счастье, как дух, веет где хочет. Ключевой, пусть и миниатюрный по хронометражу, фрагмент – сцена в убогой комнате мотеля, куда со всем нехитрым, но обильным скарбом перебирается семья Нэша. Деннис играет в мяч с детьми, и эта клетка, где и одному-то ни стать ни сесть, расширяется – и тесен дом, да просторен он.

Бахрани вообще не стесняется простых решений: происходящее он комментирует громкой – на слух недоброжелателей, назойливой,

а по мне, так выдающейся – тревожной электронной музыкой Энтони Партоса и Маттео Цингалеса (и не важно, что поклонники социального аскетизма а-ля братья Дарденн наверняка сочтут это моветоном). На главную роль он приглашает Эндрю Гарфилда – нового Человека-паука и сверхнового героя поп-маркета. Но если в «Любой ценой» Бахрани увидел мысль даже в голубых глазах смазливого Зака Эфрона, почему бы не попробовать в качестве драматического актера и Гарфилда? Тем более что даже Спайдермен в гарфилдовской версии подвержен рефлексиям и неврозам в зашкаливающей для стандартного комикса степени; больше допустимого в традиционном супергеройском комиксе; в конце концов, именно на его паучьих руках умирает Гвен Стейси (а смерть этой героини – самое шокирующее событие в истории графического романа, и вряд ли продюсеры рискнули бы перенести его на экран, не будь Гарфилда в их распоряжении). Венецианское жюри разделило актерский приз между дуэтом из фильма «Голодные сердца» – Альбой Рорвахер и Адамом Драйвером. Величайший промах: Драйвер, тоже американец, играет роль сильную, но противную – в смысле, однозначную. Влюбленного страдальца, доходящего до фатальной грани из-за маниакального поведения жены (ее экологические и вегетарианские увлечения ставят под угрозу здоровье новорожденного ребенка), он изображает смачно, как в типовых коммерческих опусах, без обиняков и нюансов. Гарфилд, ровно наоборот, демонстрирует всю сложность человека «от сохи». Его крепкий и уязвимый, жесткий и беззащитный, подлый и благородный герой идеально вписывается в хитрую систему этических координат Бахрани, выдерживающего баланс между моральным ригоризмом и моральным релятивизмом. Даже чертов риелтор и его башибузуки не есть абсолютное зло: в таком городе, как Твин Пикс, Уинстон-Сейлем, Новый Орлеан (впишите название по своему усмотрению) нет невинных, сам Господь сломит голову, разбирая, кто тут прав. И если ты поведешь себя так, а не иначе (не буду пересказывать конкретную ситуацию выбора, перед которой оказывается Нэш, спойлеры точно ни к чему, потому что при всей неопределенности дат даже российский прокат у фильма, скорее всего, будет), никто не осудит тебя. Но чертов нравственный закон, видимо, все-таки существует, пусть и принимает порой непредсказуемые и неисповедимые формы. ◆

Зара Абдуллаева

ПЛЕННИКИ



«В подвале»
Im Keller
Идея и концепция: Ульрих Зайдль, Вероника Франц
Режиссер Ульрих Зайдль
Оператор Мартин Гшлахт
В ролях: Фриц Ланг, Альфреда Клебингер, Манфред Эллингер, Инге Эллингер и другие
Ulrich Seidl Film Production, Coop99 Filmproduktion, MMK Media
Австрия
2014

Новый парадокументальный фильм Ульриха Зайдля «В подвале», который можно назвать и «Прятки», был показан на Мостре вне конкурса. Не потому, что этот режиссер почти классик для узкого круга. Просто всего два года назад Зайдль проехался по официальным программам трех главных фестивалей с трилогией «Рай». Теперь пришло время спокойно представить работу, снимавшуюся долго, задуманную давным-давным, еще в эпоху «Собачьей жары».

«В подвале» состоит из двадцати пяти эпизодов, к которым хоть всю жизнь можно присовокуплять еще главки, сцены, снимая андерграундный экстримный клондайк сюжетов. И типажей. Структурный принцип этого фильма Зайдля корреспондирует фильму Роя Андерссона, получившему «Золотого льва» и состоящему из тридцати девяти самостоятельных эпизодов.

Новая картина Зайдля, как приходилось слышать, ничего не добавляет к его взгляду на австрийских обывателей, к его режиссерским приемам или методу. Более того – и такое суждение повторялось, – она слишком проста, не будоражит. «Еще один Зайдль» – таков вердикт. (В Канн-2014 этот фильм не попал.) По фестивальной иронии «Голубь…» тоже «повторяет» режиссерские принципы Андерссона, не умаляя, конечно, художественный мир этого режиссера.

В этой картине Зайдль демонстрирует обыкновенный и перверсивный мир своих сограждан в документальных,

«В подвале»

полуигровых, сочиненных историях. Они разделяются немыми «стоп-кадрами», его знаменитыми tableaux. Эти цезуры призваны, во-первых, ослабить напряжение трагикомических эпизодов, в которых насилие, патология, пусть угодные персонажам, согласившимся сниматься, все же задирают восприятие публики своей беспардонной откровенностью, бесстрастным наплевизмом на любые табу. Во-вторых, эти паузы – немые живые картины – являются эмблемой, за которой скрываются новые, не показанные сюжеты темной стороны жизни других жителей планеты, не только австрийцев. Возможно, еще более гротескные, унизительные для избранников режиссера, которые никакого унижения не ведают. Ровно напротив.

В последнем фильме Зайдль-антрополог ужесточил свой взгляд, обратившись к подсознанию австрийцев, и внезапно выяснил, что обыватели его страны проводят больше времени в подвалах, нежели в жилой зоне своих домов. Он удивился, что подвалы по сравнению с главным жилищем, которое режиссер называет витриной, показухой, более обустроены. Именно там – в тайниках – заурядные венцы реализуют свои страсти, мании, фобии, мечты. По-настоящему реализуются. Без пригляда домашних и кого бы то ни было из чужаков.

В этой картине, как всегда у Зайдля, полно черного юмора и той беспристрастности, которая позволяет говорить о его глубинной человечности по отношению к людям вне зависимости от их моральных характеристик.

Загадка, скрытая тут, если полагать ее необходимой для полноценного фильма, обозначена самим режиссером: «Когда я снимал, то задавался вопросом, должен ли я смеяться или плакать?» И решил, что «должен исследовать».

Зайдль, известный перфекционист, отполировал эпизоды в подвалах до невозможного пуризма, идеальных композиционных пропорций. Такое

«бешенство» его воли – она же неукротимая скрупулезность – смутило своей выделкой. «В подвале»

Что же нового проявилось в этом фильме? Обывательское сознание австрийцев (европейцев) Зайдль всегда исследовал без предрассудков, но нерв его прежних картин порой обволакивался мягкими тканями – особым безжалостным лиризмом. Теперь его взгляд устремился в подсознание европейцев, иные из которых, как знаменитые педофилы Приклопиль, восемь лет державший в подвале десятилетнюю девочку, и Фритцль, на двадцать четыре года заточивший в подвал свою дочь, вспенили дурную славу австрийцев. Впрочем, никакой связи сюжеты фильма Зайдля с этими преступлениями не имеют.

В последнем фильме режиссер просвечивает обывательское подсознание соотечественников с убийственным мужеством, необычной даже для его метода нейтральностью и поп-артистской наглядностью.

Трепетный ужас, заурядный кошмар, настырность кича – так можно обозначить некоторые из историй или декор этого андерграунда. Он объединен отказом Зайдля от психологии. Отказом, не предполагающим объяснительные мотивации поведения – существования человека. Или полноты (именно так) его бытия. Хоть в подвалах, хоть в жилых помещениях. Но особенно все же в подвалах.

Во время венецианской премьеры в зале то и дело раздавался инстинктивный смешок, когда, например, три венца рассуждали про родившихся в Австрии турок, неизменно насилующих местных женщин, обращающихся с ними, как с рабынями, только потому, что они «лишены логического мышления», будучи уверены, что «логика – прерогатива бога». Или когда австриец, участник духового оркестра, чей подвал увешан семейными фотографиями и портретами Гитлера, объяснял, что лучшим подарком на его свадьбу был парадный портрет фюрера. (Этот персонаж, реальный

«В подвале»

человек с именем и фамилией Фриц Ланг, обладает едва ли не оперным тенором и демонстрирует свое искусство, беря верхнее соль.) Или когда некая мазохистка заставляла своего мужа трепать ее что есть мочи хлыстами, кнутами для сексуального наслаждения. Но в своей уже не подземной жизни, освещенной не только электрическим светом, она соцработница, помогающая женщинам, претерпевшим сексуальное домогательство, справляться с психическими последствиями таких травм. Или когда муж «госпожи», произносящей монолог о том, что она не «доминатрикс», вылизывал языком ванну, пол, туалет и черт-те что еще в роли ее «раба». Или когда проститутку, сменившую место кассирши в магазине на новое предназначение, зажатый, но с запросами клиент пользовал в гинекологическом кресле. И так далее.

Желания, всевозможные навязчивости людей бесконечны. Зайдль-художник совершает трансгрессию в повседневные чаяния австрийцев, в бездны их душевных, социальных и телесных темнот. В их интимную, наиподлиннейшую жизнь. Ее не контролируют социальные институты – хоть семьи, хоть общества. Но Зайдль имеет, разумеется, в виду, что социальные институты насильничают над человеком (хотя такие сюжеты снимают другие режиссеры) отнюдь не в меньшей степени, чем тайные агенты «подземелья». Притом обычно к радости их «жертв». Этот нюанс отличает сюжеты зайдлевских фрагментов от преступного подпольного мира.

Все избранники режиссера, реальные австрийцы, упомянуты в титрах, не скрывают своих имен, лиц и были привезены на премьеру в Венецию. Зайдль – строгий режиссер и обычный европеец – внимает своим артистам-любителям, какими бы странными наклонностями они ни грешили.

Протагонистка одного из сюжетов появляется в фильме несколько раз. Ее история отчасти придумана. Немолодая женщина спускается в подвалы (у нее там несколько комнат), чтобы спеть колыбельную своим «дочкам», их покачать. Это куклы. Но они до жути похожи на настоящих младенцев.

У реальной Альфреды Клебингер была одна кукла-дочка. Зайдль предложил умножить «потомство», тем самым накалить страсть или манию мамы, не имеющей детей. Она держит куклы в коробках с закрытыми крышками – в гробиках. Тайные свидания наверняка суть смысл ее жизни, о которой ничего, как и об упомянутом кукле «папе», зрители больше не узнают.

Андерграунд любой души – потемки. Где, как не буквально в подвалах, эти прятки можно осветить? Зайдль снимает человека, наблюдающего, как в его террариуме громадная змея пожирает белую мышь. Как уборщик не только поет итальянские песни и арии из итальянских опер, но и тренирует стрелков по мишеням, делая то и сё с одинаковым истребительским, но и поистине поэтическим рвением.

Фигуранты этого фильма с едва ли не научной дотошностью демонстрируют свою подноготную. В австрийских подвалах стоят котлы, в которых закипает нечто опасное, пошлое и травмированное.

Теперь о tableaux. Они прерывают полукомические садомазохистские эпизоды. На этих картинах какие-то тетки выставляют себя перед стиральными машинами – это постирочная. Пожилая пара сидит за барной стойкой, превратившись в объекты подвального интерьера. Муж с женой глядят в камеру с дивана, успев рассказать о высокой цене на мебель, которая украшает подвал, где некогда они справляли дни рождения. Охотник (на картине) окружен чучелами антилоп и других животных. Но у него припрятан и рассказ о венском шницеле, который его жена готовит из бородавочника. Это мясо очень мягкое, вполне годится для национального блюда. Хотя тот, кто ест, не догадывается о раритетной добыче мужа кулинарки.

Сексуальные и другие наклонности «подпольщиков» Зайдль выводит на экран в абсолютно невинных, как картинки из медицинских пособий, мизансценах, ракурсах и потому лишенных непристойности. Впрочем, они, конечно, непристойны, и режиссер подумывает когда-нибудь снять фильм, состоящий исключительно из подобного рода мужских шуток. Но пока дистанция взгляда Зайдля переводит изобразительную откровенность в рамки артистичного исследования природы человека. Непостижимых, животных порывов, философских, инфантильных, мещанских etc.

Фашистскую генетику австрийцев Зайдль не сглаживает, а фашистскую эстетику не приемлет. На различении смысла и стиля, содержания и формы он настаивает, хотя эту настойчивость не педалирует.

Выставка из кадров этого фильма могла бы стать гораздо радикальнее, чем выставка из кадров трилогии «Рай», прошедшая в европейских столицах. Но Венецианская биеннале была бы для такого «дегенеративного искусства» площадкой слишком «приличной». ◆

КОММЕНТАРИИ

Связывание контекстов

Александра Новоженова, Сергей Гуськов

НЕВЫНОСИМАЯ НЕВОЗМОЖНОСТЬ ПРОВАЛА

Корректная, качественная, холодная, субъективная, тонкая, дискурсивная, формальная, европейская, умная, дорогая, большая — «Манифеста-10» в Петербурге поставила нас перед вопросом: а может ли событие такого рода вообще провалиться? Имеется ли вариант неудачи в структуре такого институционального организма, как «Манифеста-10»?

1

Виктор Мизиано в своем недавнем интервью[1] говорил о том, что остро волнует и нас, – о разнице между уникальным художественным событием (событием-разрывом, после которого уже нельзя сказать, что все осталось как прежде) и фестивалем, повторяющимся, серийным мероприятием, которое работает на воспроизводство существующей ситуации. Конечно, это деление формальное, и фестиваль может стать событием, а событие – фестивалем (были впечатавшиеся в память поколений оттепельные Фестивали молодежи и студентов, первые ММКФ или первая Московская биеннале, но это исключения). Мы здесь используем слово «фестиваль» не в буквальном смысле, а как термин, который характеризует мероприятие, полностью вписанное в культурный, институциональный и общественный консенсус, целенаправленно работающее исключительно на его закрепление и воспроизводство. Ведь чтобы наладить регулярное функционирование крупного фестиваля, необходимо достигнуть устойчивого согласия между администрацией, городом, творческими организациями, спонсорами, участниками и профессиональным сообществом. В конечном итоге именно такое согласие становится содержанием фестиваля.

Еще одно различие между фестивалем и событием, которое интересует нас, состоит в том, что фестивали

←
Томас Хиршхорн на фоне своей работы «Срез». 2014

1.
http://www.colta.ru/articles/art/3731

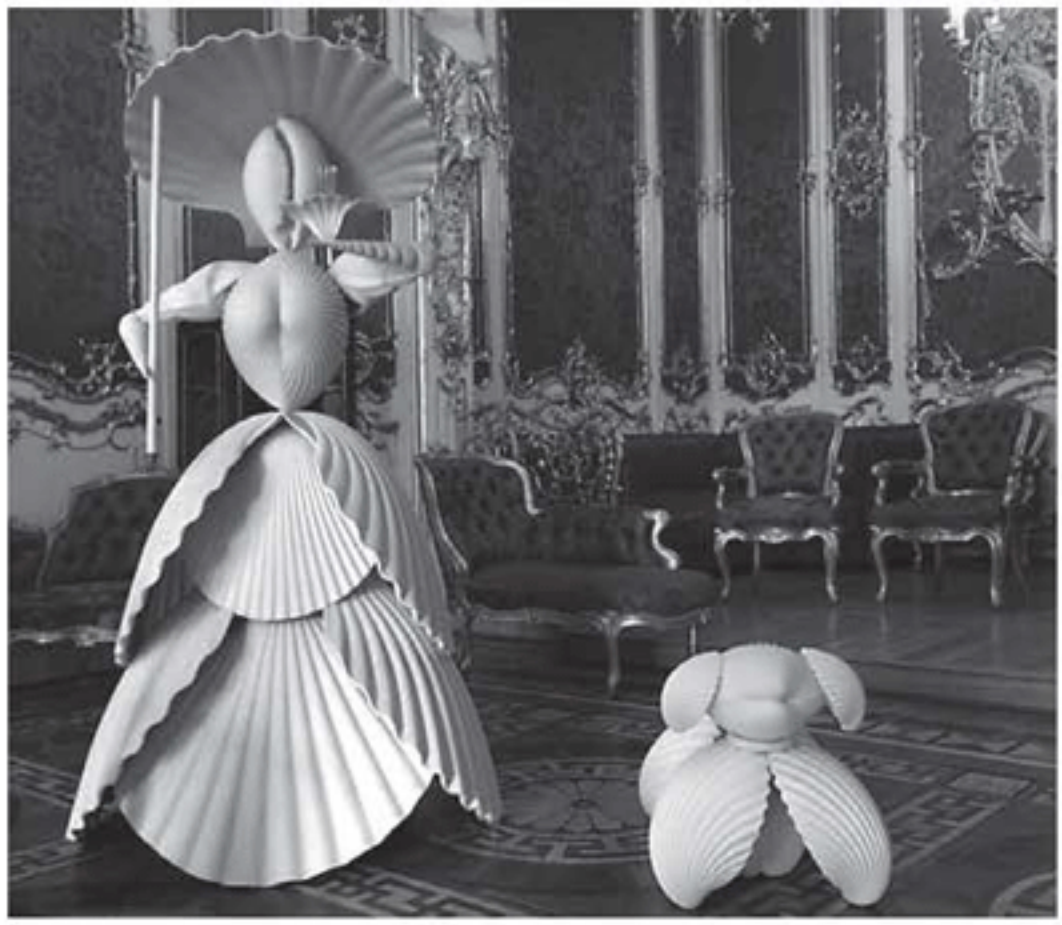
практически всегда получаются, тогда как события известны тем, что могут провалиться с громким треском. Собственно, на таких провалах держалась вся история премьер и открытий начиная с XIX века – свист, тычки зонтиками и улюлюканье всегда работали на диалектику модернизма. «Публика рвется на сцену. Дадаисты мечутся». Весь проект модернизма в целом часто описывают и резюмируют в логике одного большого провала, что – естественно, через чудеса диалектики, а так, честно говоря, доказать можно все что угодно – должно навести нас на мысль, что это-то и есть успех.

Считается, что провал и для второй половины двадцатого столетия, и для начала нынешнего века – вещь важная. Показатель то ли серьезности и инновационности того или иного проекта, то ли (пиар-) инструмент, превращающий заурядный «ивент» во что-то заслуживающее пристального внимания. Для некоторых кураторов получить от коллег прозвище *fuck-uper* за систематические провалы означает своего рода признание заслуг. Виктор Мизиано, например, превратил маленькую катастрофу, которой завершился его проект *Interpol* (1993–1996), в торжество собственной кураторской позиции. Практически то же самое происходит сегодня и у художников, хотя идентифицировать более или менее точно, провал это или успех, в их случае значительно сложнее.

2

То, что «Манифеста» в России не провал, а, напротив, полный успех, стало понятно в тот самый момент, когда всем заинтересованным сторонам удалось обо всем договориться, когда «Манифеста» и Государственный Эрмитаж достигли взаимопонимания, осознав обоюдные выгоды. Последующие действия, включая работу куратора и его команды, художников, которые делали работы, «специально для этого случая заказанные «Манифестой», печать каталога и вернисаж, – все это было уже только фиксацией, или лучше сказать овеществлением, факта спроектированного успеха. Все удалось задолго до того, как выставка открыла свои двери.

«Манифеста» не возвращается второй раз на то же место, так что о посещаемости ей, в отличие от подотчетных учреждений культуры, волноваться нужно меньше. Попробуйте приехать на любую из «Манифест» после того, как отшумят дни открытия – будь то в испанской Картахене или бельгийском Генке, – вы увидите, что в ее залах (бывших ангарах, шахтах, складах, казармах) довольно пустынно. Но это никогда не было поводом перестать договариваться и проводить столь значимое культурное событие. Ведь «Манифеста» всегда в каком-то смысле была кроме прочего посвящена именно переговорам и договоренностям – биеннале, которая приходит в город и всегда говорит с властями. Никакие власти – Бельгии или Польши, Кипра или Италии – не хороши, но руководство «Манифесты» знает (и это знание всегда было ее главным достоянием): договорившись именно здесь, можно будет



Катарина Фрич. «Дама с собачкой»

сказать то, что никогда до этого не удавалось здесь произнести, связать то, что раньше нельзя и некому было связать. Пафос медиации, критики, связывания контекстов, переадресации взглядов, децентрализации культурной карты – это то, что всегда впечатляло в «Манифесте».

Точка в историческом нарративе, от которой она всегда как будто бы шла, – момент «после падения соцблока» и наступившее после него состояние мирового постсоциализма: в нем, кроме художников, почти никто уже не способен совершить волевой акт остранения, указав на то, как странно может быть устроен миропорядок, который воспринимается как единственно возможный. Этот пафос придавал стремлению договариваться смысл, хотя и становился постепенно и неизбежно родом институционального критического мейнстрима.

Парадоксальным образом до какого-то времени именно эти договоренности, переговоры, которые вела «Манифеста», как раз и были гарантией событийной неповторимости каждого из ее выпусков. Равновесие, достигаемое в разных ситуациях, в разных местах и с разными властями, каждый раз создавало уникальный контекст. Гарантией этого незастывания, между прочим, служили в том числе и те переговоры, которые не увенчались успехом, большие и маленькие провалы, которые сопровождали этот переговорный процесс: история с Гданьском, где планировали, но не провели «Манифесту», и тем более легендарная история про несостоявшуюся «Манифесту» – школу Антона Видокле, разделенную пополам так же, как и Кипр, где она должна была проходить. Возможно, это лучшее, на что мог рассчитывать Видокле, а «Манифеста» тогда получила в своем механистическом биеннальном графике возвышенную брешь – открывшаяся вдруг возможность провала переговоров придавала особый политический вес тем случаям, когда договориться все же удавалось.

«Манифеста-10». Санкт-Петербург, 2014

3

В принципе, не только «Манифеста» – институция, связанная с переговорами. Считающаяся наиболее «неподкупной» «Документа» и отчетливо коррумпированная Венецианская биеннале, а также бедные, но «сексуальные» Берлинская и Стамбульская биеннале существуют не в безвоздушном пространстве. Им приходится постоянно лавировать в меняющемся контексте: играют роль и политика, и изменчивая мода, и происходящие в мире перемены, и «расклады» в жюри, как и в прочих административных органах.

Задавшая когда-то биеннальный формат Венеция – особый случай. Слишком много внимания ей уделяется и жадной до сенсаций прессой, и профессиональным сообществом, и туристами, далекими от тонкостей современного искусства. Ни у одной другой регулярной международной выставки нет такого особого и общепризнанного положения в культурном пространстве.

Прошлая художественная биеннале в Венеции была апогеем компромиссов – она заведомо делалась так, чтобы удовлетворить все участвующие стороны: и торговцев искусством, и его собирателей, и критиков, и художников, и зрителей. Куратор Массимилиано Джони был достаточно молод для биеннале, но не то чтобы неопытен. При этом он не подавлял патриархальной харизмой. Его проект «Энциклопедический дворец» оказался красиво аранжированным компендиумом всего и вся, где каждый мог что-то для себя найти, но никакого позитивного или негативного послевкусия от него не оставалось: это был сборник мирового художественного производства, молчаливо предъявленная продукция во всем ее бессмысленном изобилии. Говоря языком потребления – и не изысканный ресторан, и не

индустриальный фастфуд, а та новая разновидность встречающихся и в Москве заведений, где с невероятным апломбом подается нечто, казалось бы, совсем простое. Важна тут не интеллектуальная сложность художественной продукции, которая чаще всего сводилась к чисто пластическим вариациям, а то, что зрителя призывали вкусить не пищи («эстетической»), но подлинного разнообразия как оно есть!

Это был провал кураторской мысли, но успех кураторской практики: и этот провал-успех был встречен на ура почти всем миром. Провалился ведь не только Джони, но и все остальные, кому его проект понравился, включая критиков и зрителей. При этом заново была легитимирована – или, по крайней мере, освежена – та старая модель репрезентации и саморепрезентации западного мира, любующегося самим собой и плодами своего обильного производства. Эта модель восходит еще к легендарному Хрустальному дворцу первой Всемирной выставки, ознаменовавшей собой расцвет индустриального капитализма, в котором Европа впервые имела возможность лицезреть плоды собственного индустриального величия.

По тому же пути на архитектурной биеннале этого года пошел Рем Колхас: собственно архитектурным его проект Fundumentals назвать было сложно – скорее, было чувство, что художественная биеннале стала теперь ежегодной: снова, вслед за Джони, Колхас собрал компендиум всего и вся. В данном случае всех мировых изводов архитектурного модернизма, а также всех элементов архитектуры, каталогизированных в гигантский архив объектов (все виды окон, дверей, эскалаторов, карнизов, потолков, ванн и туалетов – и всех возможных архитектурных идеологий, будь то демократические либо тоталитарные, в которых эти нейтральные элементы могут быть задействованы).

Выводы сделать из этого набора не было никакой возможности: он был задуман как констатация, вызывающая восхищение всеохватными амбициями могучей машины, едущей на всех спонсорских деньгах мира, в которую превратилась Венецианская биеннале. Несмотря на слабость венецианской кураторской мысли, которая, что в искусстве, что в архитектуре, очевидным образом сводится в последние годы к простому коллекционированию объектов, само величие возможностей, организационных и финансовых, предохраняет биеннале от провала на сто процентов.

4

Что касается Петербурга и «Манифесты», то проблема заключалась в том, что, в отличие от прочих случаев, по-видимому, это была договоренность, которой хотели достичь «во что бы то ни стало». Да, медиация лечит – в этом была уже успевшая выхолоститься идея «Манифесты». Европейская биеннале с именем заполняет отведенные под современность пространства – в этом была идея Эрмитажа с его гулким Главным штабом, чья зияющая посреди людного города пустота воплощает провальную для неолиберального событийного города идею:

в мегаполисе нужно место для абстрактной и изолированной культурной «современности». В отрыве от кафе, магазинчиков, маркетов и баров никто из тех, кто занимается сегодня культурой на стороне города, не может себе такую современность помыслить, но Эрмитаж – это не муниципальная, а федеральная институция, в ней идеология отделена от экономически-урбанистической логики больше, чем в любой другой, – и потому Штаб продолжает зиять.

Как удалось достичь этой договоренности посреди разверзающегося безумия запретительства и мракобесия? Для многих и прежде всего для Запада это безумие становится видимым и таким неприемлемым только через медиа. Было хорошо заметно, что до открытия «Манифеста» остро реагировала в основном на публикации на английском в международных СМИ, чтобы гости, не дай бог, не передумали приезжать. Российские публикации не производили на биеннальное руководство такого действия. Зато после открытия болезненное внимание «Манифесты» сосредоточилось на русскоязычных медиа.

Если просто ходить по центральным улицам Петербурга, не пытаясь стоять с пикетом в защиту прав ЛГБТ, ничего ужасного с вами, вероятнее всего, не произойдет. Как только мы перестаем драматизировать, происходящее начинает казаться «совершенно нормальным». «Манифеста» ведет себя подчеркнуто скромно: сложно было не заметить, что биеннале максимально самоустранилась из публичных пространств города, а массмедиа явно не справлялись с информированием населения. В Петербурге не было никакой рекламы биеннале – обычно присутствие «Манифесты» в городе заметно, – никаких указаний на то, что крупнейшая европейская выставка современного искусства вообще приехала в северную столицу – только пара баннеров на Главном штабе и спорадические мероприятия публичной программы, вызывавшие удивление у прохожих. «Это что, опять группа «Война»?» – так реагировали на перформанс Александры Пиричи случайные зрители. Вероятно, в фонде «Манифесты» и в Эрмитаже все-таки внимательно читали критические статьи, в которых регулярно упоминались такие эпизоды, как нападки на выставку братьев Чепменов и спектакль по Набокову, и решили, что «проведем, но тихо». Вернее, даже так: «громко – но только для своих». Любая вероятность провала в таких условиях оказывается под вопросом – слишком все «застраховано», недаром в руководстве организационной группы питерской «Манифесты» оказались юристы (уж они-то, конечно же, знают, что такое переговоры, договоренности и прочая дипломатия с двойным, а то и тройным дном).

Поучительно было наблюдать, как на едва достигшую договоренности биеннале посыпались неприятности, не способные ни на йоту поколебать ее успешное шествие: инициативы Милонова, аннексия Крыма, события в Одессе и Донбассе только создавали рябь на воде. Критика, как мы знаем, давно не влияет на искусство, и договоренность была достигнута несмотря ни на что. Смысл этого был таков:

Читальный зал «Манифеста-10» Фото André

в самом центре федеральной культурной политики, в Эрмитаже – стратегической, гиперфинансируемой бюджетной институции, – должна была быть ни много ни мало спасена, реабилитирована и легитимирована современная культура. Смысл этого консенсуса, этого успешного договора послужил удостоверением современной культуре, что она «имеет право на существование». Хотя бы как часть цивилизационного маскарада. И есть сконструированная в результате этих действий ограниченная группа людей (современные художники и немногочисленные потребители их искусства), которые должны сохранять право на культурное выражение своей современности.

Чтобы понять, что тут попытались сохранить во что бы то ни стало, надо оценивать не произведения, выставленные в Эрмитаже и Главном штабе, – они достаточно хороши, тонки и субъективны, чтобы никто не мог составить о них своего особого мнения. Смысл в той практике, которая таким образом сохраняется, и в тех правах, которые оберегаются: это право быть современным, тонким и субъективным, то есть мыслить определенным способом, как это делают здесь Франсис Алюс, Томас Хиршхорн, Доминик Гонсалес-Ферстер и многие другие художники – хорошие, умные, современные. Не сдвинуться с места, не изменить существующую конфигурацию – всего-то лишь сберечь право на критическое, уклончивое, метафоричное, скептическое по отношению к злоупотреблениям мышление, которое, похоже, не имеет других

задач, кроме самосохранения. Просьба была услышана на самом что ни на есть федеральном верху, легитимность существования такого рода художественной мысли была закреплена, равно как и пространство, в котором это мышление может себя сохранять, – прямо в центре города, в богатом классикой Эрмитаже. Золотой павлин стал гарантом этого сохранения.

Все убедились, что современность, не оскорбив никого вокруг, может быть так же мила, как и древность. Теперь, когда мы убедились, что, не подвергая себя опасности и с одобрения самых строгих федеральных консерваторов, мы все же можем оставаться современными, критичными, уклончивыми, тонкими, метафоричными, – что мы будем делать с этим правом в отведенной нам резервации? Только воспроизводить его в предложенных рамках и одновременно – в этом состоит самый подлый тупик того фестиваля, которым стала «Манифеста», – договорившись с Россией такой, какая она есть, и несмотря на все обстоятельства.

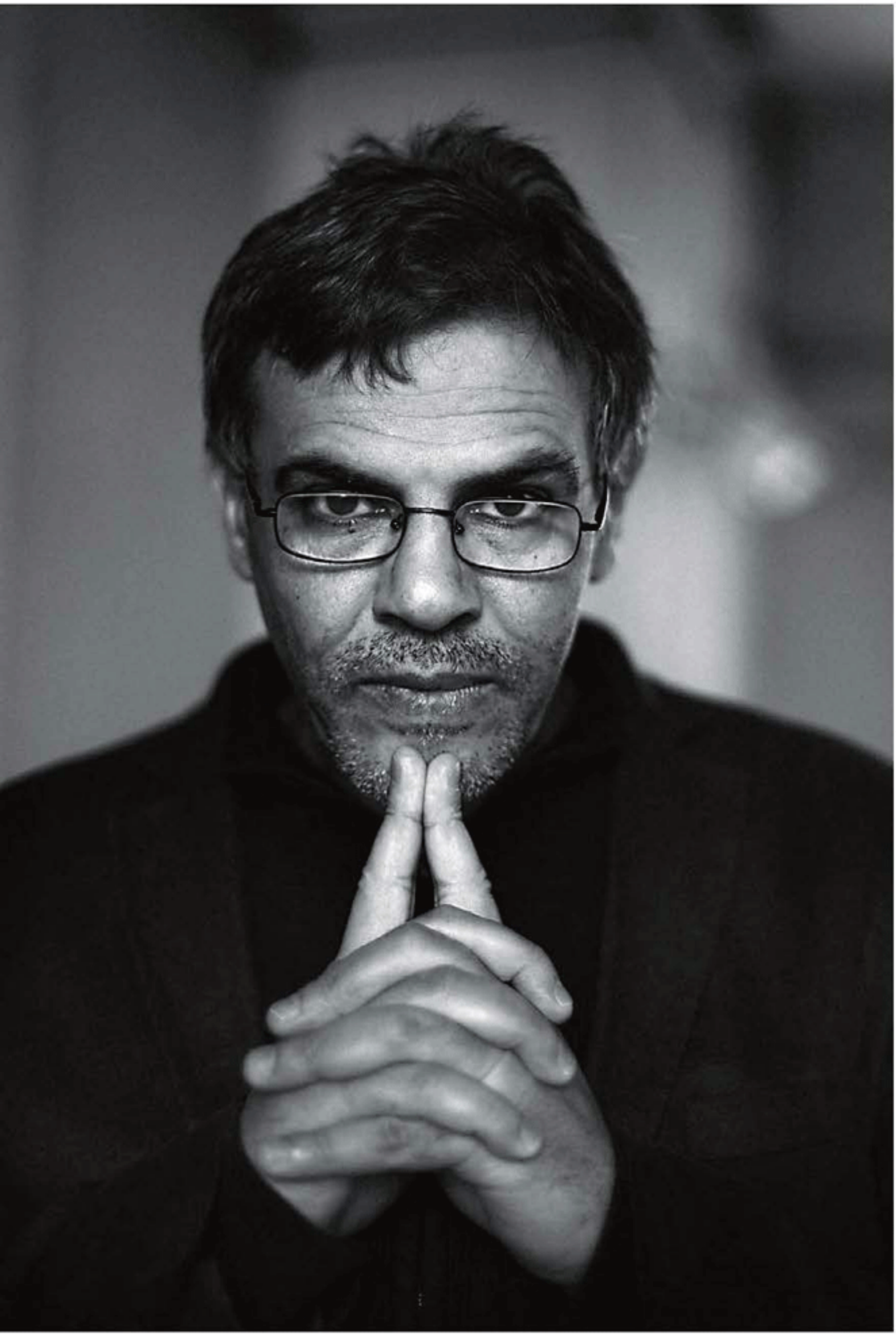
5

«Манифеста-10», мероприятие, которое, как ни крути, выглядит успехом организаторов, напоминает о том, что уже происходило на нашей памяти с Московской биеннале, которая с самого начала была хрестоматийной иллюстрацией неудачного проекта. Само ее основание – со скандалом, публичным доносительством и отстранением от работы над биеннале одного из ее создателей – означало провал, после которого стоило бы поставить точку. Но точку не поставили, и именно данный факт позволяет в дальнейшем говорить об этой биеннале как о фестивале, а не событии. Этот московский фестиваль современного искусства развивался, находясь в состоянии, близком к распаду: расширялась параллельная и спецпроектная часть биеннале; явственнее проявлялась инфраструктурная эфемерность мероприятия (постоянные финансовые и технические проблемы); выбор кураторов и художников – за незначительными исключениями – основывается не на интеллектуальном поиске, а на обращении к моде последних месяцев и «телефонных звонках» друзьям.

Закономерно, если после Петербурга «Манифеста» пойдет по пути Московской биеннале – не так скоропостижно и скандально, но все же в том же направлении. Учитывая, что следующим пристанищем «Манифесты» в 2016 году должен стать Цюрих – богатый город, в стране, которая за последнее время умудрилась значительно отгородиться от Европы (естественно, скорее идеологически, чем практически и не так очевидно, как Россия, но по европейским меркам швейцарский изоляционизм уже стал серьезной проблемой): Швейцария активно проводит антииммигрантскую линию во внутренней политике и вообще принимает решения в пику общеевропейским идеалам. Конечно, там у «Манифесты» руки будут связаны не так, как в Петербурге, но все же сам выбор и контекст говорят о стратегическом, магистральном

пути в развитии европейской биеннале, и путь этот требует нейтральности и эластичности – «Манифеста» как событие превращается в полноценный фестиваль, еще одно интеллектуальное гетто для «хороших европейских художников». Возможно, для всех заинтересованных лиц это приемлемый вариант. Не первый раз интересное начинание превращается в тень самого себя – пустую оболочку, воспроизводимую по инерции. ✦

Венеция. Церковь И Кармини



Абделатиф Кешиш:

«БОЮСЬ, ЧТО НЕ ПОЛУЧИТСЯ...»

Во время фестиваля «Послание к человеку»-2014 Абделатиф Кешиш провел миниатюрный — на 50 минут — мастер-класс. Этот конкретный разговор мы считаем полезным и для российских режиссеров.

Абделатиф Кешиш. Тема нашей сегодняшней встречи — работа с актерами. Я не учу специально актерскому мастерству, драматическому искусству, поскольку для этого требуется совершенно отдельное образование. Кроме того, теория актерского искусства была создана русскими, и мне уже нечего к ней добавить, она была прекрасно разработана Станиславским. Поэтому я хотел бы лишь поделиться своим личным опытом и предлагаю задавать вопросы.

Алексей Медведев. Многие только что впервые посмотрели фильм «Уловка». Для этого фильма вы выбрали в основном непрофессиональных актеров. Они прекрасно выглядели на экране. Замечательные, выразительные люди, но для большинства из них это была первая и последняя роль, они не стали актерами. Какова для вас разница между профессионалами и непрофессионалами? Когда и для чего вы выбираете начинающих, дебютантов, а когда вам нужны действительно профессионалы высшей категории? Тем более что недавно было объявлено, что в следующем вашем фильме будет сниматься Жерар Депардье.

Абделатиф Кешиш. Если говорить о молодых непрофессиональных актрисах, я выбрал их из большого числа девушек, участвовавших в кастинге. В первую очередь это было человеческое общение; я видел, что некоторые молодые люди обладают потенциалом, предрасположенностью к актерскому искусству, стремятся к самовыражению. Часто оказывается гораздо приятнее работать

← Абделатиф Кешиш

именно с непрофессионалами, которые очень хотят работать, пробовать себя в чем-то новом. К тому же с ними иногда проще работать, чем с профессионалами. Должно быть некоторое товарищество, братство между актерами и режиссером; тесную связь с профессионалами наладить гораздо сложнее.

Алексей Медведев. Как проходит кастинг?

Абделатиф Кешиш. Для каждого фильма по-разному. Есть профессиональные актеры, с которыми я стараюсь работать в каждом фильме, они – фактически моя семья и помогают мне, поддерживают меня. Профессионалы обладают такими важными актерскими качествами, как сосредоточенность, ответственный подход к делу, это важно для серьезных ролей. Что касается кастинга, часто все зависит от случая. Мы ищем повсюду. У меня много ассистентов; мы часто размещаем объявления о кастинге, в том числе в лицеях, школах, в пригородах. Этот поиск может длиться достаточно долго – от полугода до года, но нам важно найти нужного человека. Каждый раз, когда удается выбрать подходящего исполнителя, для нас это настоящее открытие.

Вопрос из зала. Ваш собственный актерский опыт помогает в работе?

Абделатиф Кешиш. Мне – да. Но вообще я не думаю, что для режиссера это большое преимущество. Актер в роли режиссера не всегда помогает установить ту самую тесную связь с другими артистами, с которыми ты должен работать в ином для себя качестве.

Вопрос из зала. А если у актера возникает зажим, особенно в начале съемок? Когда вокруг камеры, осветительные приборы, он может растеряться. Тем более если это непрофессиональный актер. Вы заранее представляете себе конкретный типаж и ищете под него актера? Или, увидев какого-то человека, понимаете, что это тот, кто вам нужен?

Абделатиф Кешиш. Что касается характеров персонажей, о которых я думаю, то, конечно, я беру их из обычной повседневной жизни. Я работаю с разными людьми и стараюсь разглядеть будущих героев вокруг себя. Если на кастинге я вижу, что непрофессиональный актер чем-то похож на героя, которого я задумал, то могу героя к нему адаптировать. Есть режиссеры, которые точно подгоняют артистов к персонажам, которых они себе заранее представили. Но я стараюсь адаптировать этого актера к своему представлению о персонаже и всегда оставляю пространство для удивления, для какого-то нового импульса и спонтанности.

Зара Абдуллаева. Почему вы так привязаны к Мариво и вообще к французской литературе? В первом вашем фильме «По вине Вольтера» вы цитируете реплику Гавроша из «Отверженных», нигде в этом фильме не упоминая об этом. В чем нерв вашего контакта со старой французской литературой?

Абделатиф Кешиш. Этот вопрос напрямую не связан с темой нашей сегодняшней встречи, но я отвечу. Я стремлюсь к тому, чтобы мои фильмы выполняли и некую образовательную функцию. Но пытаюсь делать

«Жизнь Адель»

это как можно проще и легче. Именно поэтому я выбрал Мариво, это великий, грандиозный и одновременно легкий для восприятия автор, большая часть его произведений – комедии. На мой взгляд, учить языку стоит именно через воздушные, даже игровые тексты, нежели чем посредством трагедий.

Вопрос из зала. Как снять зажим у артиста?

Абделатиф Кешиш. Когда я выбираю того или иного актера, непрофессионала, к началу съемок у нас не существует психологического барьера, мы уже установили близкие, чисто человеческие отношения, и эта связь освобождает исполнителя от всяких зажимов. В этом плане с профессионалами сложнее; но в процессе работы мы делаем все возможное, чтобы добиться необходимого для роли освобождения.

Вопрос из зала. Бывало ли так, что вы ошибались в выборе актера, но осознавали это в процессе съемок? Как вы решали эту проблему?

Абделатиф Кешиш. Не могу сказать, что случались именно ошибки, но сожаления по поводу выбора того или иного актера бывали. Порой может показаться, что доверие достигнуто, что виден потенциал артиста и даже его способность удовлетворить мой замысел, мое ви́дение роли. Но во время съемок вдруг понимаешь, что по каким-то необъяснимым причинам что-то не получается, идет не так. Я никогда не расставался из-за этого с актерами. Но если понимал, что выбор оказался неверным, я мог сократить роль этого актера или изменить ее, выстраивая иной «маршрут», облегчающий присутствие такого персонажа в фильме. Случалось, что актер, чья роль была второстепенной, выходил на первый план, и наоборот. Но такие вещи никогда нельзя предусмотреть, предугадать. Иногда при выборе исполнителя происходит некая вспышка, это как влюбленность, между нами устанавливается очень сильная эмоциональная связь, и ты думаешь, что она сохранится на

«Жизнь Адель»

протяжении всего времени съемок. Но бывает, что такие чувства по неизвестным причинам пропадают.

Вопрос из зала. Чтобы добиться от актера нужного результата, вам приходилось его обманывать, то есть намеренно провоцировать?

Абделатиф Кешиш. Вы имеете в виду манипуляцию? Когда я работаю с непрофессиональными актерами, то стараюсь наладить с ними доверительные отношения. Необходимо, чтобы у меня оставалось очень сильное желание видеть какого-то актера или актрису на протяжении всего периода съемок, каждый день, а работа может длиться довольно долго, и на этапе монтажа они могут понадобиться. Поэтому мне важно, чтобы эти отношения были как можно более здоровыми, пластичными, поскольку с актерами мы работаем именно над человеческой природой. Конечно, здесь можно использовать и чувственную манипуляцию. Хочу привести пример. Я уже несколько раз рассказывал смешную историю о съемках фильма Уайлера «Бен-Гур». В картине есть сцена, где герой Чарлтона Хестона встречает своего старого друга во Франции. Режиссер хотел, чтобы Бен-Гуру было не по себе при встрече с дорогим ему другом, поскольку у них были некоторые противоречия, в том числе политические. Режиссеру не удавалось добиться от Хестона нужного результата. Тогда он обратился к другому актеру и велел тому во время сцены объятий взглядом «напомнить» Хестону, что у них были сексуальные отношения, когда они были подростками. Тот актер взглянул подобающим образом, и Хестону действительно стало не по себе, он не понимал, почему его друг, с которым они столько лет знакомы, смотрит на него так странно. Это магический момент по-настоящему правдивой игры, особенно игры Хестона. Такой тип манипуляции, веселый, легкий, игривый – в отличие от психологической манипуляции, – мне нравится.

Вопрос из зала. Невероятная спонтанность актеров в ваших картинах говорит о том, что вы практически не даете им возможности импровизировать. Часто именно так и бывает – все выглядит естественным, живым, а на самом деле за этим стоит огромная работа, отсеивание материала при монтаже, жесткий диктат режиссера. Какова роль импровизации в ваших фильмах? Насколько она для вас допустима?

Абделатиф Кешиш. Все зависит от актера, от персонажа, от ситуации в целом. Иногда артисту сложно работать с написанным диалогом, тогда мы ищем какие-то другие слова, интонации, находим нужные варианты. В этом плане я не придерживаюсь каких-то жестких правил, рамок, не стараюсь сохранить каждую точку и запятую, которые есть в сценарии. Здесь важно проявлять гибкость. Но если мы должны четко следовать сценарию, у актера должно быть солидное образование. Если же говорить о непрофессиональных исполнителях, то они для точности существования в фильме должны обязательно иметь пространство для импровизации, неожиданности и даже удивления. Я люблю работать с теми, кто действительно безупречно владеет профессией; но люблю работать и с непрофессионалами, обладающими истинным актерским даром.

Я всегда стараюсь дождаться того, что мне надо. Нельзя дать указания ребенку, как он должен играть. Иногда он хочет играть, иногда – нет. Мы должны предоставить ему свободу. У детей есть необходимость в игре, они постоянно играют – в папу, маму, учителя и т.д., примеряют на себя разные роли. Ребенку дано играть. И когда у него есть такое искреннее желание, сцена получается правдивой.

Алексей Медведев. В ваших фильмах камера вступает в практически сексуальные отношения с актерами. Она находится очень близко к ним; вы часто используете крупные планы. Это становится частью игры – такие планы работают благодаря таланту не только актера, но и оператора. Вы сами выстраиваете кадр или просто выбираете правильного оператора?

Абделатиф Кешиш. Это наша общая работа. Несмотря на то что в моих фильмах много крупных планов, камера не всегда находится рядом с актерами, я всегда сохраняю между ними некую дистанцию; это важно, чтобы актерам было комфортно. Я работаю с длиннофокусной оптикой, которая позволяет снимать крупные планы даже с большого расстояния.

Вопрос из зала. После фильма «Жизнь Адель» было много разговоров о том, что вам приходилось манипулировать актерами, добиваясь нужного результата. Это так?

Абделатиф Кешиш. Я не всегда стараюсь объяснять, почему я выбираю определенный подход, почему поступаю тем или иным образом в процессе работы с актерами. Тем не менее я всегда стремлюсь создать комфортную обстановку, мне важно, чтобы у актеров и съемочной группы были нормальные отношения. Несмотря на полемику о манипуляции, которая была в прессе, все же могу сказать, что на площадке у всех

были хорошие, здоровые отношения. Для меня это залог того, что актер сможет выразить себя абсолютно и раскрыться полностью.

Вопрос из зала. Все, о чем вы сейчас говорите, – результат большого опыта. Но когда вы снимали свой первый фильм, впервые работали с актерами, у вас были другие ощущения? Что вам помогало стать опорой для всех людей, которые там собрались? Вам было страшно? Как с этим справиться?

Абделатиф Кешиш. Что касается первого, второго и всех прочих фильмов, а также тех, что я буду снимать, то внутренний страх, конечно, никуда не девается. Боюсь, что не получится, что ошибусь, что покажу себя не с лучшей стороны. Но это происходит всякий раз, когда приступаешь к работе. Необходимо сохранять самообладание. Снять фильм непросто, требуется не только умение общаться с актерами. Ты каждый день размышляешь о фильме, думаешь о монтаже и еще о тысяче разных вещей; конечно, это все давит на тебя, возникает волнение, тревога, которые в процессе работы должны исчезнуть, отступить. Необходимо сконцентрироваться; только сосредоточенность должна освободить вас от этого давления, поскольку иначе вы просто не сможете работать, это будет сказываться на всех, кто вас окружает. Наступает момент, когда вы просто должны взяться за фильм, постепенно выполняя определенные задачи.

Алексей Медведев. Расскажите о вашем следующем фильме.

Абделатиф Кешиш. Это грустная история; съемки должны были начаться летом, но из-за проблем с финансированием их пришлось перенести на следующий год. Однако действие фильма непременно должно происходить летом, таково необходимое условие.

Санкт-Петербург, 2014

Записала Зара Абдуллаева

Чарлз Барр

НЕИЗВЕСТНЫЙ ХИЧКОК

Британский Совет в России совместно с Институтом медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка» в рамках Перекрестного года культуры Великобритании и России организовал и провел в Москве с 1 по 9 августа 2014 года фестиваль «Хичкок: девять неизвестных». Искусствовед и знаток творчества английского режиссера Чарлз Барр прочитал в рамках фестиваля лекцию «Альфред Хичкок: неизвестные истории». Мы публикуем ее сокращенный вариант.

«Хичкок: девять неизвестных»
(немые фильмы: 1926–1929)

«Сад наслаждений»
(The Pleasure Garden, 1926, март)

«Жилец: история лондонского тумана»
(The Lodger, 1926, сентябрь)

«По наклонной плоскости»
(Downhill, 1927, май)

«Легкое поведение»
(Easy Virtue, 1927, август)

«Ринг» *(The Ring,* 1927, сентябрь)

«Жена фермера»
(The Farmer's Wife, 1928, март)

«Шампанское»
(Champagne, 1928, август)

«Человек с острова Мэн»
(The Manxman, 1929, январь)

«Шантаж»
(Blackmail, 1929, август)

«Горный орел»
(The Mountain Eagle, 1926, май), еще один немой фильм Хичкока, до сих пор не найден и возглавляет список пропавших фильмов, поисками которого занимается Британский институт кино.

Возможно, вам покажется странным, что есть нерассказанные истории о Хичкоке. Мы показывали в Москве фильм «Человек с острова Мэн», и у нас была аудитория почти в тысячу человек. Они были заворожены и устроили овацию. Самое удивительное, что это был немой и не самый, пожалуй, известный фильм Хичкока.

Период своего творчества в немом кино Хичкок не очень любил, поэтому о нем довольно мало известно широкой аудитории. Я надеюсь, что смогу рассказать вам неизвестные истории о том времени, когда имя режиссера уже стало настоящим брендом, а он сам – известной личностью. Он формировал, контролировал свой образ, и хотя захватывающими были все его интервью, тем не менее есть темы, которые он не любил затрагивать.

«Хичкок: девять неизвестных» – это всего лишь часть клубной ретроспективы режиссера, которая прошла в Лондоне и в других странах. Дни Хичкока в Британском институте кино (BFI) празднуются с июня по октябрь. Перед Олимпиадой в Лондоне в 2012 году была проведена культурная Олимпиада, частью которой был крупный проект специалистов института по восстановлению девяти немых фильмов Хичкока. Программа этих картин сразу же стала хитом и, конечно же, еще

Альфред Хичкок

одним подтверждением его гения. По мнению Полы Коул, невозможно переоценить харизму Хичкока как теоретика и историка собственных фильмов, поэтому их изучение – это своего рода исследование всей истории кино.

Итак, что же такого особенного в Хичкоке? Вы знаете, что он, дитя XX века, родился в августе 1899 года, пятьдесят лет был кинорежиссером. «Сад наслаждений» Хичкок снимал в 1925–1926 годах, а свой последний фильм – в 1975-м. Его творчество захватывает всю середину прошлого века. И самое удивительное, что Хичкока не стало до наступления цифровой революции и даже до эпохи домашних видеомагнитофонов. Поэтому это абсолютно кинематографичный человек. Человек кино.

У него не было каких-то периодов резких подъемов и спадов. Он работал как в немом, так и в звуковом кино. Он снял десять немых фильмов. Работал не только в Великобритании и в Америке, но и в Германии и Франции. Уехал в Америку, когда ему было сорок лет, посередине своей карьеры, своей жизни, за ее новым этапом.

Режиссер активно работал не только в кино, но и на телевидении. Мало кто из кинематографистов делал это в то время. Он был классическим кинорежиссером, который работал в популярных жанрах. Но был также и экспериментатором: в процесс и съемок, и монтажа картин привносил очень интересные элементы и инновации. «Психоз» – яркое тому подтверждение. В течение своей карьеры Хичкок совершенствовался в мастерстве монтажа, а также в искусстве его отсутствия.

Есть целый ряд элементов и обстоятельств, которые позволили Хичкоку стать тем, кем он стал. На период его профессиональной карьеры пришлось два крупных кризисных этапа в мировой киноиндустрии. В 1920-е годы появилось звуковое кино. И Хичкок с готовностью взялся за съемку фильма «Шантаж», где он экспериментировал со звуком и, в общем-то, использовал это техническое новшество весьма творчески. В Москве будет показана немая версия «Шантажа», но есть также и звуковая. Я могу провести целый вечер, сопоставляя эти две версии.

«Сад наслаждений»

Позже, в конце 50-х, в кинематографе произошли изменения не совсем технического характера. Наступила эпоха развития телевидения и коммерческого кино. Параллельно с этим наблюдался кризис голливудских студий. Классический кинематограф шел к упадку. Хичкок отвечал на эти вызовы меняющегося времени. Как продюсер и один из режиссеров он осуществил телевизионный проект, где сам представлял своих героев и экранные истории. И в конечном счете сериал «Альфред Хичкок представляет» стал брендом – благодаря запоминающемуся силуэту Хичкока в первых кадрах каждой телевизионной серии. Одновременно с этим он создавал настоящие шедевры. Три фильма – «Головокружение», «К северу через северо-запад» и «Психоз» – могут рассматриваться как вершины творчества режиссера и истории коммерческого кино в целом.

«Психоз» Хичкока – это первый современный фильм, который разрушал все стереотипы классического голливудского кино. Черно-белое изображение, скромный бюджет и новые режиссерские приемы. А вот

«К северу через северо-запад» и «Головокружение», я бы сказал, картины, которые воплощают красоту классической системы кинематографа. «Головокружение» показывает нам темную сторону одержимости человека, его вуайеризма, а «К северу через северо-запад» со счастливым концом – светлую его сторону. И текстура этих двух фильмов, конечно же, смотрится очень целостно и органично показывает как темную, так и светлую стороны голливудской системы.

Если вы знакомы с историей немого кино, то наверняка знаете, что фильм «Шантаж» очень ценится как одна из самых чистых его форм. К сожалению, с наступлением звука мы движемся к более театральным формам кинематографа. Немое кино было потрясающим невербальным инструментом, который отменял границы для зрителей разных стран. Хичкок довольно уничижительно говорил о том, что режиссеры снимают говорящие фотографии людей – так он отзывался о звуковом кино.

Альфред Хичкок, Алма Ревиль, Малколм Кин на съемках фильма «Горный орел»

Самое интересное, что все три картины – «Головокружение», «К северу через северо-запад» и «Психоз» – содержат много диалогов в буквальном смысле слова. Но, с другой стороны, там есть чередования очень длинных экранных конструкций, которые выполнены в стилистике немого кино. Хичкок говорил, что фильм должен быть таким, чтобы его можно было смотреть с выключенным звуком и при этом полностью – то есть без помощи переводчика – его понимать, вот это и есть идеальный фильм.

Хочу показать вам фрагмент картины «К северу через северо-запад» – эпизод, где герой Кэри Гранта сидит на автобусной остановке. Посмотрите, он только что вышел из автобуса, а автобус отъехал. Весь смысл в том, что слова нам здесь не нужны. Кэри Грант просто сидит и смотрит, и камера показывает то, что он видит. И дальше уже пыльная дорога. В каждом из этих сорока кадров настоящая ностальгия Хичкока по немому кино. То же самое в «Головокружении»: камера смотрит глазами героя Джеймса Стюарта. В течение десяти экранных

минут он следит за героиней Ким Новак, которая не догадывается об этом. И если вы видели фильм, вы знаете, насколько пленяют эти кадры. Джеймс Стюарт захватывает внимание зрителя точностью в передаче эмоций, тем, как его герой заворожен этой женщиной, как он за ней наблюдает и пытается понять, что она делает…

Главный герой картины «Человек с острова Мэн» Пит безответно влюблен. Его лучший друг Филип любит ту же девушку. Пит страдает, заметив, как она флиртует с Филипом. Эти кадры – их пятнадцать – Хичкок тоже снимает так, как будто они увидены глазами самого героя.

Героиня «Сада наслаждений» недавно вышла замуж за довольно двуличного типа. Один из самых эмоциональных моментов в фильме – это сцена, в которой они прощаются, расставаясь на время. Она машет ему рукой. Он смотрит на нее. Она смотрит на него. Кадры меняются: взгляды переходят от одного к другому. Она продолжает махать ему, а мы видим, что он уже отвел взгляд в другую сторону.

К стилистике немого кино с его эмоциональной, содержательной и пластической выразительностью Хичкок на протяжении всей своей карьеры возвращался постоянно. Это напоминает нам, что история кинематографа – это история визуального языка. Его основные принципы были мастерски продемонстрированы в фильмах, например, Всеволода Пудовкина с их потрясающим многообразием изобразительно-выразительных возможностей. Рассказать непроизнесенную историю, прочертить сюжетные линии, не раскрывая все до конца, и искусно выстроить композицию кадра, – типичные хичкоковские приемы.

В раннем британском периоде творчества у Хичкока – еще до «Сада наслаждений» – много неизвестных историй. На различных должностях он работал над двадцатью одним фильмом. Окончив школу, он поступил в университет. Уже тогда будущий классик заинтересовался кинематографом, начал изучать его. Это был наиболее информативно насыщенный период в его жизни, годы формирования. Он очень часто ходит в кино, с жадностью читает кинематографические журналы. Далее начинает работать на американскую компанию в Лондоне, затем работает в британской компании «Гейнсборо» (Gainsborough Studios). Когда «Гейнсборо» заключает контракт с германской студией УФА (UFA), Хичкок едет в Берлин и получает уникальную возможность наблюдать за работой Фридриха Мурнау. Уже став режиссером, он знакомится с творчеством советских кинематографистов: смотрит советские фильмы, читает теоретические труды.

Хичкок всегда говорил, что серьезное влияние на него оказало американское кино, а вот влияние британцев было не столь очевидно даже для самых глубоких его исследователей. Конечно, на него очень повлияли Эйзенштейн, Пудовкин и Мурнау – восхищенный Хичкок написал о нем статью – и, конечно же, Дэвид Уорк Гриффит.

Итак, Голливуд, Гриффит и остальные, немецкий экспрессионизм и российское кино. Конечно, все-таки не стоит забывать и британское

влияние, пусть даже не столь явное. Потрясающим было умение Хичкока рационально сочетать огромное число влияний. Он не был просто учеником Голливуда или чьим-то последователем, он уникальным образом соединял самые разные художественные элементы в своем творчестве.

Он с большим вниманием прочел вышедшую в 1929 году книгу Всеволода Пудовкина Film technique and film acting («Техника и съемка фильмов»), в которую вошли самые известные на тот момент статьи русского режиссера в английском переводе.

В раннем фильме Пудовкина «Мать» вы видите молодого человека в тюрьме. Он только что узнал о том, что выходит на свободу. Слова здесь излишни. Дальше вы видите, как дети весело играют на залитой солнцем улице и птицы плещутся в небольшой лужице, – так Пудовкин показал радость освобождения. Он был первым человеком, кто с помощью такого монтажа смог выразить сильные чувства.

Когда Хичкоку было всего девятнадцать лет, Элиот Стэннард – автор сценариев всех девяти первых фильмов Хичкока, да и многих более поздних, – уже был известен и как плодовитый сценарист, и как режиссер. За пять лет до знакомства с Хичкоком Стэннард выпустил сборник эссе о Мэри Пикфорд, Чарлзе Чаплине и других. Одна глава в этой книжке полна идей и размышлений, которые заставят вас вспомнить о Хичкоке, как если бы он сам рассказывал Стэннарду об использовании различных методов съемки, ракурсов, монтажа… – все очень напоминает его метод. И, может быть, Элиот Стэннард, работавший впоследствии с Хичкоком, таким образом его проверял?

Позже Хичкок сотрудничал со сценаристом Чарлзом Беннетом.

Стэннард умер в 1944 году, задолго до того, как люди стали интересоваться подробностями карьеры Хичкока. В неопубликованных мемуарах Беннета очень хорошо описана каждая из его совместных работ с режиссером. Это было настоящее сотворчество и действительно крепкое содружество. Так что Беннет – активный участник звездного периода его карьеры в игровом кино, Стэннард – в период немого… Но есть еще один человек, сыгравший большую роль в карьере Хичкока, – Грэм Каттс, сценарист, режиссер, продюсер и один из основателей студии «Гейнсборо». В 1926 году, вскоре после съемок фильма «Жилец», у студии «Гейнсборо» появился новый владелец – Майкл Болкон, впоследствии выдающийся британский продюсер. Он повысил Хичкока в должности до сценариста и арт-директора. Поэтому Хичкок начинает более обширное сотрудничество с Каттсом, с которым у него сложились хорошие рабочие отношения. Режиссер у него многому научился. Каттс не раз говорил, что их дороги с Хичкоком пересеклись не случайно. У них было немало общего – тот же подход к основам режиссуры, близкие по характеру монтажные приемы. Об этом можно говорить, сопоставив, например, хичкоковский фильм «Марни» (1964) с замечательными «Искрами страсти» Каттса 1922 года, в которых многие эпизоды сняты особой «субъективной» камерой.

Есть еще четвертый человек, ключевая фигура, которая оказала огромное влияние на Хичкока уже в период его раннего творчества. Конечно же, это его жена Алма Ревиль, сценарист, монтажер, актриса. Да, всю их долгую жизнь она была его незаменимым соратником, ассистентом, внимательным коллегой.

«Жилец: история лондонского тумана»

Нет, все-таки нельзя забывать, что Хичкока формировало британское кино: Ревиль, Каттс, Стэннард, Беннет, который как автор блистательно вписался в хичкоковские триллеры. Именно Беннету принадлежали основные идеи сценарной конструкции очередного фильма.

Известный кинокритик Джейн Слоун говорила о том, что Хичкок очень далек от образа романтического художника, он скорее похож на губку или на медузу, которая может и обжечь, но в то же время и поглощает все полезное, все интересное. Он, конечно же, любил подчеркивать свое превосходство, свою индивидуальность, но, как мы видим из его раннего периода, – на него повлияли многие. Медуза или морская губка неплохие метафоры. Такая вот неожиданная и противоречивая характеристика гения Хичкока, его уникального места в истории кинематографа.

Заканчивая, я хочу сказать, что «Головокружение» в августе 2012 года было признано величайшим фильмом всех времен. Но Хичкок не только икона и чрезвычайно значимая фигура в кино. Его творчество – самый успешный пример сотрудничества разных людей, представителей разных профессий в коммерческом кинематографе. Он умел поглощать, координировать все важное и нужное, умел плодотворно работать с другими авторами, максимально извлекая из этой совместной работы все, что полезно и необходимо будущему фильму. Вот, в принципе, из чего складывался его гений.

«По наклонной плоскости»

Алексей Медведев. Честно говоря, я сам переполнен вопросами. Мне давно хотелось поговорить с Чарлзом. Знаю его работы. Вот мы говорим о том, что Хичкок находился под сильным влиянием монтажных взглядов советских режиссеров. Интересно узнать, насколько значительным было влияние советских, происходящих из России теорий. В «Завороженном», в частности, играл Михаил Чехов, который адаптировал метод Станиславского для Америки.

Любопытно также узнать, какова была роль психоанализа в творчестве Хичкока. Интересно, мне кажется, специально изучить случай, связанный с «Психозом», когда человек уже в зрелом возрасте совершает революционный поворот в кино – с маленькой съемочной группой, фактически в стиле будущей «Догмы». Снимает малобюджетный фильм с сюжетом, который не укладывается ни в какие рамки классической драматургии. Как это произошло? Про это тоже хочется поговорить.

Но я задам один вопрос, который волнует меня больше всего. Для меня Хичкок – это всегда противоречие. Каждая тень, каждое выражение, каждое моргание ресниц в его фильме сообщает нам что-то важное. И вместе с тем в своем знаменитом интервью Трюффо Хичкок говорит о себе очень скромно, и кажется, что он вообще не понимает, что делает. Он все-таки понимал, насколько он велик? Высказывался ли когда-нибудь о метафизике своего творчества или предпочитал выглядеть в чужих глазах незатейливым ремесленником?

Чарлз Барр. Хичкок на самом деле был довольно скромен. Я не думаю, что он задумывался о метафизике творчества. Вы знаете, если бы

«Шампанское»

существовала книга о философии Хичкока, не думаю, что мне захотелось бы прочитать хотя бы ее часть. У Хичкока была такая фраза: «рассказать, прозевав», «прозевать». Механизм рассказа, выстраивания сюжета имеет столько возможностей! Он говорил о том, что экранные истории, фильмы – как сказки, как сны, которые мы должны рассказать. Конечно же, важно заинтриговать зрителей, держать их в догадках и предвкушении, чтобы они очень хотели понять, что происходит и что еще будет происходить на экране.

Вопрос из зала. Я хочу спросить вас о такой категории в кино Хичкока, как время. Пару месяцев назад я закончила свою дипломную работу, где исследую иллюзию в теории кино. Вы знаете, что Делёз говорил: время – это суть кино. На мой взгляд, хичкоковское кино отражает поворот в сторону представления времени в прямом ключе. Например, эпизод когда в «Человеке с острова Мэн» героиня смотрит свой дневник и осознает, что время пролетело. Выбран именно такой метод, согласно которому «время прошло». С другой стороны, в поздних работах Хичкока, таких как «К северу через северо-запад», мы видим прямые переходы во времени. Мы видим человека на дороге, сбитого с толку, он не знает, что делать дальше. Это прямое представление времени. Как Хичкок работает с временем? Как он использует это понятие?

Чарлз Барр. Хичкок действительно много думал о времени. Он понимал, что кинематограф, конечно же, средство выражения времени и пространства. И отчасти его подготовка к кинорежиссуре заключалась

именно в том, чтобы смотреть фильмы и работать на вспомогательных плоскостях при киносъемке. Он постоянно обращал внимание на разного рода расписания – поездов, автобусов, пароходов. Это была тема, которая его очень интересовала. И, разумеется, он имел свой собственный сложный метод монтажа различных эпизодов, так как ему надо было сжимать время в определенные отрезки. Многие из его значимых работ должны были укладываться в двух-четырехдневные рассказы. Например, в фильмах «К северу через северо-запад», в «39 ступенях» – три дня и четыре ночи.

В работах Хичкока повествование очень четко организовано. Каждая ночь тоже своеобразно иллюстрируется и потом переходит в следующий день и следующую ночь. Он имел четкое представление о времени. И помимо всего прочего Хичкок хотел задать определенный временной ландшафт. В «Птицах», например, четыре дня и пять ночей. Там четко показано, как проходит один день, наступает ночь, потом другой день… Фильм «Веревка», не знаю, насколько вы с ним знакомы, был снят в режиме реального времени, что кажется практически невозможным. Там было убийство, вечеринка, расследование, признание вины. Он длится всего 79 минут. Это время реальной съемки. Там практически не было монтажа. И только благодаря тщательному планированию аудитория видит эту снятую в жестком режиме картину. Конечно же, Хичкок был центральной фигурой в развитии коммерческого кино. И он не мог не осознавать всю важность такой категории, как время.

Алексей Медведев. Да. Все помнят его знаменитую фразу, что длительность фильма напрямую зависит от емкости мочевого пузыря зрителя. Человек будет смотреть кино, пока ему не захочется выйти в туалет. Поэтому Хичкок всегда рекомендовал час тридцать, час сорок. Такой совет полезно усвоить многим современным авторам.

Вопрос из зала. На вопрос Трюффо «Какой фильм произвел на вас наиболее сильное впечатление?», Хичкок в первую очередь называет фильм Ланга «Усталая смерть», ну и потом две картины Гриффита. Как вы считаете, действительно ли этот фильм значительно повлиял на художественный язык Хичкока?

Чарлз Барр. Думаю, что и Ван Гог был частью влияния немецких экспрессионистов на творчество Хичкока. Хичкок был по своей натуре экспериментирующим режиссером, поэтому и эксперименты Ланга, одного из самых великих, не могли не заинтересовать его. На съемках у Ланга было много декораций, чем Хичкок, конечно, был поражен, блуждая среди них в павильонах. Даже само присутствие в студии, где снимал Ланг, сильно отразилось на творчестве Хичкока. «Сад наслаждений» тоже ведь был снят в Германии, в Мюнхене. Вне сомнений, Ланг был частью немецкого влияния на Хичкока.

Вопрос из зала. Как вы определите различия между британским и голливудским периодами в творчестве Хичкока? Вот одним словом. Что было потеряно неизбежно и что предопределено в Голливуде?

«Легкое поведение»

Чарлз Барр. Я думаю, что Хичкок в Голливуде приобрел несомненно новые производственные навыки – серьезный продакшн-опыт, причем речь не только о крупных бюджетах, но и обо всей сложной студийной структуре. Его второй голливудский фильм – «Иностранный корреспондент» – с точки зрения кинопроизводства был гораздо более качественным, да и бюджет был, кстати, значительно больше, чем в его британских картинах. Прекрасные съемки!

Что касается того, что потерял Хичкок, уехав в Голливуд… Может быть, юмор. Хичкок сам признавал, что утратил тот изящный юмор, которым отличались его первые работы в Америке, вместо легкости приобрел педантичную манеру проговаривать все до конца. Если обобщать, то у американского Хичкока больше иронии. Некоторые считают, что он таким образом развивался – по сравнению с тем, что делал в Англии. Но у британцев тоже отличное чувство иронии.

Вопрос из зала. Была ли у Хичкока какая-то схема в его фильмах? И известно ли вам, как он ее определял? У каждого режиссера есть какая-то сквозная идея.

Чарлз Барр. Я не очень понял, что означает слово «схема».

Алексей Медведев. Вопрос, наверное, о каких-то рамках, в которых работал Хичкок. Об установке, которой он следовал во всех своих картинах. Я бы сказал, что у него были повторяющиеся мотивы, темы, например тема невиновного человека, который попадает в капкан обстоятельств и обвинений. Или есть какие-то формальные точки, которые периодически повторяются в разных его фильмах. Например,

«Человек с острова Мэн»

в «Молодом и невинном» – приближение камеры к лицу преступника, наезд... Может быть, вы тоже отмечаете в его фильмах какие-то базовые элементы?

Чарлз Барр. Хороший вопрос. Я бы хотел связать его с другой темой. Хичкок не один делал свое кино, он зависел и от других людей – от тех, с кем сотрудничал. Он был, несомненно, яркой личностью, которая проявлялась в его фильмах. И разные вещи, о которых вы говорили – повторяющиеся темы, приемы и т.п., – разумеется, есть в его кино, но ключа к пониманию их природы он нам не предоставил. Хичкок был человеком очень закрытым. Подавленным. Не скрывал, правда, что у него не было никакой сексуальной жизни, что в сорок лет он был девственником и т.д. То есть умел говорить что-то неожиданное, шокирующее своей откровенностью и скрывать при этом более невинные вещи. Он снимал фильмы про потрясающие путешествия и расследования, а с другой стороны – гламурные истории про романтические отношения. Я бы сказал, что всё это – зеркальное отражение его страхов. Может быть, ему нравилось иметь такие страхи и при этом представляться – внешне – развязным человеком, не знавшим запретов. И это позволяло ему так смело воплощать в кино свои идеи. Если бы он не был внутренне таким зажатым человеком, возможно, он не мог бы так ярко снимать сцены насилия и эротики. Надеюсь, хотя бы отчасти я ответил на ваш вопрос.

Что касается любопытной идеи попробовать уложить творчество Хичкока в некую схему… Может быть, что-то в этом смысле мы видим в фильме «Сад наслаждений». А потом дальше и дальше наблюдаем, как режиссерская схема Хичкока выстраивается, обретает бóльшую определенность, дополняется какими-то новыми чертами… Появляются,

скажем, мотивы политического триллера, которые мы видим в «39 ступенях». Но впервые схему – или метод – Хичкока мы обнаруживаем все-таки в картине «Сад наслаждений», и это, несомненно, результат сотрудничества Хичкока и Стэннарда. Стэннард подпитывал режиссерскую манеру Хичкока.

Вопрос из зала. Вы сказали, что Хичкок многое приобрел в Голливуде. С другой стороны, в Голливуде в то время действовал «кодекс Хейса». Сильно ли он повлиял на фильмы Хичкока американского периода?

Чарлз Барр. Да, я думаю, что он, конечно же, знал о «кодексе Хейса». Конечно же, был и очень строгий цензурный кодекс в Великобритании, выработанный Британским советом по классификации кинофильмов. Хотя и без такой дурной славы, как у «кодекса Хейса». Но у Хичкока были свои способы высказывания. Я говорил уже, что все его внутренние комплексы, наверное, благотворно влияли на его творчество, усиливали его фильмы, плюс цензурные ограничения, которые заставили его приглушить эпизоды насилия и сексуальные сцены. Вы знаете, что «кодекс Хейса» в то время не позволял актерам целоваться в кадре дольше трех секунд. Хичкок мастерски демонстрировал долгие поцелуи, но… чередовал их с длинными разговорами – перебивал диалогами. Во времена съемок «Психоза» главным цензором был Джеффри Шерлок. Известны смешные истории, как он хотел встретиться с Хичкоком, а тот постоянно от него убегал.

Вопрос из зала. Мой вопрос касается камео Хичкока. Почему режиссер периодически появлялся в своих фильмах на непродолжительное время в роли зеваки, случайного прохожего? Что за этим стоит? Какой-то смех, ирония?

Чарлз Барр. Я думаю, что это часть бренда Хичкока. Он всегда говорил, что его эпизодические появления на экране начались с «Жильца», а потом он стал делать это во всех своих фильмах.

Знаете, его часто спрашивали: «Для кого вы снимаете фильм? Для продюсера? Для студии? Для широкой аудитории или для ваших коллег, которых вы уважаете»? А Хичкок говорил приблизительно так: «Я снимаю фильмы для прессы. Самое важное – внимание прессы. Это как витрина и товар в витрине. Главное – привлечь ваше внимание».

Я думаю, что его появление в эпизодах – своего рода знак, сигнал, своеобразная торговая марка, которая помогала продавать его фильмы, делать их интересными для публики. Есть очень хорошие статьи о камео Хичкока в его же фильмах разных лет. Но изначально, я думаю, появляться на экране Хичкок стал для привлечения большего внимания. Мы уже говорили о бренде Хичкока. Все дело в этом бренде. ◆

Записала Анна Закревская

Елена Стишова

КАРЛОВАРСКИЕ ГОРИЗОНТЫ

Карловы Вары–2014

Международный КВФ так щедро одаривает уникальными программами, раритетными и просто новыми фильмами, что в твоем напряженном личном расписании не остается времени, чтобы подумать: а все ли в порядке в датском королевстве?

Карловарский экран в начале июля – первый, по сути, широкий показ премиального каннского контента. Москве, которая по срокам чуть опережает Карловы Вары, «печеньки» достаются в куда более скромном количестве. Здесь же просто не оторваться от программы «Горизонты», где можно посмотреть каннский «свежак», призовые проекты последнего Берлинале и других знаменитых конкурсов.

Именно здесь можно было увидеть «Левиафана» Андрея Звягинцева и другие острые, политически коннотированные проекты, такие как «Майдан» Сергея Лозницы, «Племя» Мирослава Слабошпицкого, «Срок» Павла Костомарова, Александра Расторгуева и Алексея Пивоварова, ставшие хитами весенних кинофорумов. Не было «Зимней спячки» турецкого русофила Нури Бильге Джейлана, фильма – обладателя «Золотой пальмовой ветви», – чешские менеджеры не нашли общий язык с продюсером. Зато обладательница Гран-при Аличе Рорвахер, похожая на студентку-первокурсницу, лично представила свои «Чудеса» – картину, сложно связанную с хорошо забытой почвенной традицией древних этрусков и одновременно окликающую великое итальянское кино. «Чудеса» показались мне вектором грядущего кинопроцесса, который еще только вызревает в недрах кинокультуры, интуитивно нащупывающей способы выхода из очевидной стагнации.

Словом, манящие и сказочно доступные горизонты Карловарского фестиваля сильно отвлекают от

← Карловы Вары

официального конкурса, где в этом году соревновались двенадцать картин, представленных пятнадцатью странами. Температура конкурса напомнила мне прошлогоднюю: все представленные фильмы конкурентоспособны, а счастья нет. И драйва нет: накал борьбы за призы не чувствуется. Не жарко и не холодно. В кинозале подсознательно ждут или неправильной кометы, или бомбы, или, на худой конец, завуалированной провокации. А там – покатит.

Неправильная комета показалась где-то во второй половине конкурса, бомбы просто не было, а главной провокацией осталось, конечно же, «Племя». Никто из конкурсантов не бросил вызов украинскому радикальному очерку про криминалитет глухонемых, который можно трактовать – и трактуют! – как модель современного украинского социума. Ближе всех к «Племени» оказался игровой дебют Ивана И. Твердовского «Класс коррекции», показанный в параллельном конкурсе «На восток от запада». Модификация «школьной повести», в приснопамятные советские времена функционирующая как оригинальный советский жанр про «школьные годы чудесные» с «отдельными недостатками», теперь превратилась в жесть. Базовые черты постсоветского социума с его едва ли не программным антигуманизмом, мизантропией и презрением к слабым сим легко считываются в деталях и в сквозном конфликте фильма: коррекция подростков, по разным причинам отставших от возрастной нормы развития, направлена здесь на их полную и необратимую дебилизацию.

«Класс коррекции» выиграл главный приз конкурса «На восток от запада» и отправился в триумфальное турне по европейским и азиатским экранам.

Вернемся все-таки к основному конкурсу, к фильмам, которые запомнились. Увы, их было меньше, чем хотелось бы. Но вот оригинальный проект, не оставляющий сомнений в своей идентичности.

Мексиканская «Печаль» (La tirisia) – игровой дебют мексиканского режиссера Хорхе Переса Солано – описывает дикую, но типичную ситуацию для тамошней провинции, его малой родины. Где-то в подсознании картины дремлют реминисценции из перуанского «Молока скорби». С детских лет мальчик запомнил, что многие его сверстники живут с бабушками и дедушками, а родителей у них нет. Став кинематографистом, он изучил этот феномен и решил снять фильм о том, почему мексиканские дети часто растут без родителей, а крестьянки из этой местности повально страдают депрессией.

Причины грубо социальные: мужчины надолго оставляют жен в поисках заработка, а если возвращаются к своим Пенелопам, то находят их с приплодом от каких-то пришельцев. Женщины вынуждены выбирать между ребенком и мужчиной, от которого зависят как от источника пропитания. Сельская общественность давно свыклась с такой ситуацией. Никто никого не осуждает, ибо каждая селянка может оказаться на месте той, которая оторвала от сердца прижитого ребенка.

«Кукурузный остров», режиссер Георгий Овашвили

Строгая католическая мораль пропускает мимо ушей эти домашние страсти – уж больно их много, на каждый чих не наздравствуешься.

По стилистике «Печаль» тянет на мокьюментари. Автор не стремится к обобщениям, напротив, показывает конкретных людей, совсем не похожих на актеров, конкретные ситуации, иной раз шокирующие. Очередной повод подумать о том, что многовековая христианская традиция все еще не поборола язычество.

Эпической по тональности мексиканской «Печали» противостоит куртуазный мейнстрим «Я твой» (Je suis à toi), игривая бельгийско-канадская комедия из жизни геев, под конец внезапно впадающая в депрессию.

Молодой герой, познакомившись в Интернете с бельгийским ветераном гейского движения, а заодно и булочником, прилетает в маленький городок погостить у виртуального друга. Завязка обещает пикантные сцены, и они последуют, смягченные режиссерской иронией. Но вот те на! Аргентинец знакомится с молодой женщиной и ее сыном и просто прикипел к ним. Дальше – больше: выяснится, что он сказался геем из меркантильных соображений. Работы нет, а жить надо. Режиссер Давид Ламбер начнет выруливать в сторону психологической драмы. И зря. Жанровый драйв пропадает, розовые слюни лжегея раздражают.

Почему махровый мейнстрим оказался в конкурсе? Скорей всего из политкорректности – секс-меньшинства имеют право быть показанными на экране. Тем более что в Карловых Варах нет, как на Берлинале, отдельной программы для кино типа «Тэдди».

Чешские отборщики имеют вкус к сюрреалистическим проектам, и в каждом конкурсе непременно есть абсурдистский фильм, нередко имеющий успех у жюри. Так случилось и на этот раз: приз за режиссуру

«Майдан», режиссер Сергей Лозница

ушел к известному венгерскому режиссеру Дьёрдю Пальфи, постановщику «Свободного падения» (Szabadesés) – это и была та самая «неправильная комета». Фильм показался мне старомодным, и лишь одна деталь порадовала: завязка и мотивация сюжета (он окажется универсумом). Сильно пожилая дама, опупевшая в процессе многолетнего ухода за мужем-склеротиком, выходит на плоскую крышу многоквартирного дома и прыгает вниз. Ее можно понять по-человечески, однако режиссеру этого мало: свободный полет тетеньки он использует в своих целях, заставив ее залетать в каждую квартиру, открывая нам новые миры, один другого страннее.

Мне больше пришелся по душе легкий абсурдизм картины чешского актера и режиссера Мирослава Кробота «Нигде в Моравии» (Díra u Hanusovic). История театрально условная, сыгранная известными актерами. Но кто сказал, что условность непременно вредит кинематографу? «Вненаходимость» этого сюжета, обозначенная в названии фильма, придает ему оттенок вечности без всяких стилистических ухищрений. Две дочери-перестарки с мамой-инвалидом на руках (что не мешает ей оставаться терминатором), уже смирились с судьбой вековух. Одна из них, местная барменша без претензий, умудряется срывать цветы удовольствий. Амбициозная маменькина дочка, та, что помладше, получает неожиданный фант: съездить в город по домашним делам. Там она случайно знакомится с пожилым некрасивым немцем. Семейное счастье состоится, младшая переедет в город, навалив на сестру все заботы о капризной мамаше.

Картину грузинского режиссера Георгия Овашвили «Кукурузный остров» (Simindis kundzuli) публика проводила овацией. И не было никаких сомнений: вот к кому уйдет «Хрустальный глобус»! Свой первый международный приз за игровой дебют «Другой берег» режиссер получил в Карловых Варах в 2009 году в конкурсе «На восток от запада».

Этот пронзительный road movie исколесил весь мир, собрал корзины призов, а автор, как мы увидели, остался верен своей теме и своей драме – точнее, драме своего народа, анклаву этнических грузин, выброшенных из родной Абхазии в ходе грузинско-абхазского военного конфликта 1992 года.

«Кукурузный остров» не назовешь политическим фильмом – подоплека трагических событий двадцатилетней давности обозначена в нем появлением пограничного патруля, время от времени досматривающего берега Ингури, реки, разделяющей Абхазию и Грузию. На островке посреди нее поселился старик с внучкой, облюбовавший это крошечное пространство для жизни, ибо нет у них другого места. Старый крестьянин (в этой роли снялся турецкий актер Ильяс Салман) засадил островок кукурузой, сбил из подручного материала домишко с лежанками – запустил процесс жизни, что, как можно догадаться, не раз уже делал на своем долгом жизненном пути. Эта притча окликает немало знаменитых фильмов, образов и мифологий, не теряя своей целомудренной простоты, даже первозданности. Жизнь тут начинается буквально с нуля, как в первый день творения. Дед с внучкой понимают друг друга без слов, они тут – лишнее. Трудятся оба не покладая рук, чтобы в конце дня упасть на свои лежаки.

«Кукурузный остров» – пограничный артефакт в прямом и образном смысле. Его пересекают мириады невидимых границ, и одна из них – цивилизационная. Двое на острове, выброшенные из XXI века с его супертехнологиями и понятием политкорректности как высшей человеческой ценности. Они справляются без каких-либо технологий, ручным трудом. Но как справиться с национализмом эпохи суперцивилизаций?

Не стану описывать финал – он трагический и не может быть иным.

Под занавес не получается ничего мажорного. Думая о Карловарском фестивале, за которым слежу последнее двадцатилетие, я замечаю перемены в арт-концепции, и эти перемены – на мой взгляд – не к лучшему. Этот фестиваль всегда гордился своей уникальной программой «На восток от запада». Именно она собирает критиков, продюсеров, деловых людей, тех, кому важно увидеть панораму кино Восточный Европы и заглянуть подальше на восток, скажем, в Центральную Азию, где есть свои, почитаемые в мире авторы, где сложилось идентичное национальное кино без советских акцентов. Однако такое кино убывает на карловарском экране последних двух-трех лет. Зато прибывают американские независимые, постоянные участники «Санденса», похоже, ставшего здесь маяком нового современного кинематографа.

Если б спросили моего совета, я бы посоветовала команде фестиваля прокатиться на восток, за Урал и за Байкал – в Якутию. Там появилось интересное кино. Можно стать первооткрывателями нового киноконтинента. ◆

Петр Шепотинник

ПЕРЕЭКЗАМЕНОВКА

Локарно-2014

Главный приз МКФ в Локарно в этом году получил фильм именитого филиппинского режиссера Лава Диаса «Априори» (Mula sa kung ano ang noon). Он был осторожно показан в первый день фестиваля, когда в программе еще не было толчеи и картины из всевозможных ретроспектив, студенческих работ – швейцарских и африканских – невольно наслаивались на две главные программы (основной конкурс и конкурс «Современные режиссеры»). Не мудрено – ведь фильм идет более пяти с половиной часов (338 минут). Те, кто, стряхнув джетлэг да и просто послеполетную усталость, принимался его смотреть сразу, с колес, и неминуемо погружался в сон, давали себе строгое обещание – в обязательном порядке тем или иным способом одолеть-таки его до конца, благо фестиваль впереди. Разговоры об этой картине (как, впрочем, и о всех предыдущих картинах Диаса) чем-то напоминали давнишний, но неостывающий до сих пор feedback фильма Александра Сокурова «Русский ковчег», который поначалу сводился к тому, как петербургскому маэстро с его громоздкой командой удалось в один прием совершить немыслимо сложный тревелинг по тщательно оберегаемым паркетам Эрмитажа. Вот и сейчас, словно забывая про смысл картины, все смотрели друг на друга с вопрошающе-провокационным настроем: ну как, неужели одолел? И те, кто одолел-таки, чувствовали себя причастными к некоему киноведческому подвигу, на который способны отважиться лишь избранники.

За первые десять минут, которые в обыкновенном, «некастовом» фильме могут рассказать о Бородинском сражении, крушении башен-близнецов, непорочном зачатии Христа и взятии Рейхстага, мы увидели лишь, как мальчик сначала на общем, потом на крупном плане

волочил связки бананов. А женщина, опять же сначала на общем, а потом на крупном, несла на голове поднос. На пятнадцатой минуте пространство экрана наконец-то заселяется людьми, которые собирают что-то с каких-то деревьев. Понять, что́ именно, невозможно, поскольку план сверхдальний. С четырнадцатой минуты по семнадцатую на нас медленно движется подобие похоронной процессии с тряпичными мешками вместо гробов. Нет, женщина в том мешке, который посередине, вроде жива, но явно испытывает страдания. Крика ее, впрочем, мы не слышим. Потом в евроньюсовском режиме по comment исполняется ритуальный танец в честь целительницы Бай Рахман. Проходит полчаса.

«Априори», режиссер Лав Диас

Постепенно мы свыкаемся с ритмом и методом, который нам предложен никуда не спешащим режиссером. Трагические события в Баррио, промокшего от постоянного тропического дождя, накатываются на нас медленными волнами, оставляя незаполненными огромные временные лакуны. Между разными сегментами повествования Диас не утруждает себя проложить хоть чуть-чуть протоптанные тропки, между которыми может возникнуть не постоянный, монотонный, а переменный эмоциональный ток. Пространные разговоры раздвигаются на пять-семь минут из-за медлительных пауз. Если в кадре герои молятся, то «Отче наш» читается от начала и до конца, причем второй и третий раз уже без поясняющих титров на английском. Режиссерский метод здесь близок тому укладу жизни, которую ведут филиппинские крестьяне, – что называется, натуральное хозяйство: все, даже малая мелочь идет в дело.

Исконная примитивность существования героев передается и стилю фильма: он может длиться и вечно, и кратко – как положит на душу

«Белые ночи на пирсе», режиссер Поль Веккиали

филиппинский Бог, в котором есть нечто и христианское, и языческое одновременно. Где-то часа через два сюжет оживляется, он словно проро сквозь землю после обильного дождя. И мы понимаем, что главный возбудитель спокойствия в деревне – полусумасшедшая Хоселина, которая своими выходками оказывает дурное влияние на полусонный уклад жизни местного люда.

Позже в картине появляются и другие важные персонажи – бла-
го до ее конца еще куда как далеко. Вот две, а то и три минуты горит костер. Вот молельный камень на берегу разбушевавшегося океана, возле которого беснуется Хоселина, Кассандрой накликающая беду на местных обитателей. Качественные показатели этой картины можно проследить по воображаемой кардиограмме: где-то биение учащенное – примерно в трех-четырех часах от начала этого кинопутешествия, там, где повествование постепенно намагничивается близким приближением бессмысленных и беспощадных зверств приспешников Маркоса, а где-то кардиограф окажется бессильным – образный пульс картины в течение первых полутора часов еле прощупывается.

Удивительно, но в фильме нет даже примет эпического сказания, на причастность к которому в принципе мог бы претендовать подобный временной объем. Энергетический заряд массивного кинематографического тела под названием «Априори» иногда просто-таки приближается к нулю, и, похоже, программно претенциозный шедевр Диаса должен подзаряжаться энергией немногочисленных зрителей, способных осилить его в один прием. При невероятной длительности фильма он все равно оставляет ощущение невнятности.

Время черепашьим шагом перемещается из 1970-го в 1971 год. Уже прошло в 55 раз больше экранного времени, чем длятся все, вместе взятые, фильмы Юрия Норштейна. Привлекая в незримые союзники Осипа Мандельштама, который некогда «список кораблей прочел до середины», я роюсь в памяти и вспоминаю других гениальных эгоистов – из тех, кто штурмом брал зрителя, не заботясь о хронометраже.

Скажем, опять же Сокуров с его «Духовными голосами» почти той же длительности (328 минут). Алексей Герман – недавний «Трудно быть богом». Исторические киноштудии Марио Мартоне «Мы верили» про Рисорджименто. И менее гениальных, таких как Борис Леман с его соллиптическим «Вавилоном». Все эти картины, за вычетом, пожалуй, сокуровского визуального пантеистического эссе, изнывали от избытка художественной информации, которая не влезала в стандарты кинохронометража.

Но ради Германа я охотно готов жертвовать своим временем, которого, я так понимаю, навалом у киноведов, восторженно взирающих на пустой экран в течение двадцати минут. Ради Лава Диаса, смысл и пафос фильма которого мне ясен с самого начала, жертвовать своим временем как-то странно. Особенно во время кинофестиваля. Сам фильм я честно, без перемоток, досмотрел до конца уже в Москве, но так и не сумел, как сказал герой конкурсного поствудиалленовского фильма «Послушай, Филип» (Listen Up Philip) Алекса Росса Перри, «контекстуализировать свою печаль». Контекстуализация фейка – актуальнейший тренд современной кинокритики.

Эмоциональной отдушиной после «Априори» для меня стал наискромнейший фильм бразильца Габриэла Маскару «Августовский ветер» (Ventos de Agosto), который, по сути, точно так же, как и Диас, предлагает нам пребывание в некоем подчеркнуто экзотическом пространстве, в данном случае в затерянной в джунглях деревушке. О существовании цивилизации мы можем догадываться разве что благодаря присутствию собирателя звуков – саунд-дизайнера, которого профессиональное усердие занесло в эту глушь, хранящую слышимые, кажется, только настоящим профессионалом наиидентичнейшие звуки. Удивительным образом автору хватает буквально двух-трех штрихов, чтобы мы узнали о неприхотливом житье-бытье местных жителей. Полностью прониклись диковатым строем их жизни, которая вся завязана на сосуществование с океаном. Он в картине воплощение неодолимой органической силы, которая как дает жизнь обитателям деревни, так и может принести им смерть, а с ней у героев вполне приятельские отношения: труп утопленника с золотыми зубами, никого не приводя в ужас, лежит у всех на виду чуть ли не неделю, так как добраться сюда полицейским не в силах помочь даже всезнающий GPS. *«Порой те, кто умирает, не попадают ни в рай, ни в ад, они попадают прямо в Океан»*. И в финале именно от Океана с его порой убийственной силой юный герой хочет хоть как-то защитить и себя, и близких, с наивным рвением выстраивая на песке сооружения из камня.

В фильме «Фиделио, одиссея Алис» (Fidelio, l'odyssée d'Alice) Люси Борлето, странном жанровом образовании, нотки социального пафоса, предполагающие грубое вторжение живой реальности в ткань кино, утонули в разговорах (и не только) о всех видах fucking на всех возможных долготах и широтах. Речь здесь идет о мореходной одиссее корабельного инженера – очаровательной Алис. Бывшая любовница

капитана корабля, Алис пускается в эротические авантюры со всеми, включая румынских моряков-гастарбайтеров, в результате чего мы узнаем о летучести любовных отношений, характерной для этой социальной среды, ровно столько же, сколько и об особенностях атлантического круиза. Да и в других картинах Локарно не раз и не два происходит впрыскивание разного рода экзотических элементов, которые пытаются растормошить увязающие в банальностях сюжеты.

В фильме «Два выстрела» (Dos disparos) Мартина Рехтмана юный герой без особых на то оснований в первые же пять минут неловко, так сказать, непрофессионально пускает в себя несколько пуль, и сюжет искусственно «утяжеляется» этим обстоятельством – ведь жизнь поневоле становится сложней, когда в голове застряла пуля, пугающая металлодетекторы. Собственно, это единственный кульминационный всплеск картины, в остальном она выдержана в монотонном стиле камерных произведений для флейты, игра на которой является хобби главного героя. Картина целиком и состоит из зубрежки произведений Палестрины и легких подтруниваний над прибамбасами провинциальной жизни.

Игры в экзотику – ориентальную ли, военную (фильм «Исцеление. Жизнь другой» / Cure: The Life of Another, режиссер Андреа Штака), сексуальную («Взрыв» / A Blast Силласа Цумеркаса) – как-то моментально меркнут, когда после конкурсной программы ты вдруг попадаешь на документальный фильм «Песни с севера» (Songs from the North) Ё Сун Ми. Из него мы узнаем немало нового, в частности что закадровый главный герой этого горестного зрелища товарищ Ким Ир Сен тоже баловался кинематографом. Под его художественным руководством и по его сценарию в 1969 году был снят фильм с характерным названием «Море крови». Интересно, как вынужденный способ съемки картины «Песни с севера» становится ее главным смысловым и художественным приемом. Режиссер, у которой осталось немало родственников в Северной Корее, в то время как сама она давно переместилась в США, разумеется, была лишена возможности снимать там, где ей хотелось. Кадр от этого получается полутюремным – что может увидеть видеокамера сквозь непромытое окно гостиницы, которое выходит на продуваемое снежными ветрами пространство площади?

В таком подслеповатом режиме мы видим, как закутанные кто во что пересекают безмерно усталые пхеньянские граждане это похожее на армейский плац пространство. И всё – обыкновенный, сухой, лишенный побочных эмоций кадр, длящийся томительную минуту. А как свежо звучат горделивые высказывания Ким Ир Сена по вопросу, ставшему неожиданно актуальным прежде всего для российских зрителей: «Я тут имел беседу с Джимми Картером и сообщил ему, что нам не страшны никакие санкции. От них мы станем только сильнее». И чье-то робкое признание, что нынешняя Северная Корея – самая одинокая страна в мире. У нее нет ни истинной истории, ни настоящих друзей. И не может быть.

«Исцеление. Жизнь другой», режиссер Андреа Штака

Может показаться странным, но критический запал этой весьма скромной по художественным средствам документальной картины эмоционально перекликается с подспудным антитоталитаристским пафосом фильма «Лошадь Динейру» (Cavalo Dinheiro), в котором верх режиссерской рафинированности уже не в первый раз демонстрирует столп португальской режиссуры Педру Кошта. В нем тоже преобладает тирания визуальной клаустрофобии, картина бередит залежавшиеся в подсознании португальцев комплексы подавленных колониальных инстинктов – они перемешаны с ощущением, что салазаровский дух не выветривается. И все это вместе сообщает фильму какое-то мертвенное сияние. Извлечь из него внятный сюжет довольно сложно, да и не нужно, – чисто вербальная составляющая намеренно отрывочна, как «с силой» вырванные цитаты из некоего текста, написанного белым стихом. Здесь виден авторский расчет на наше знание контекста – в «Лошади Динейру» мелькают микроэпизоды из предыдущих картин Кошты, да и сам герой, африканский эмигрант Вентура – воплощение исторического безвременья, – частый фигурант его фильмов. Кошту слово нужно в последнюю очередь – скульптурная статика мизансцен вкупе с точечным, как на допросе, освещением, нарочитым сужением кадра, из которого словно выкачан воздух, работает сама по себе. Это уже и не фильм, а некий концентрат фильма, фильм в квадрате, в котором предельная художественная аскеза удивительным образом оборачивается смачностью отцветшего, «проржавевшего», неоколониального барокко. Фильм-стояние, фильм-ритуал, бедняцкий и богемный в одном флаконе. И в каком-то смысле в своем отшельническом, стоическом минимализме антитеза Диасу.

Примерно в том же поле кинокритического «рейдера», который выставляют программистам фестиваля приезжающие в Локарно киноведы, фильмы американо-французского режиссера Эжена Грина «Мудрость» (La Sapienza) и «Белые ночи на пирсе» (Nuits blanches sur

«Лошадь Динейру», режиссер Педру Кошта

la jetée) французского режиссера Поля Веккиали. Они словно настаивают на своей изначальной художественной уязвимости, ибо по рукам и ногам связаны с видами искусств, так сказать, более высокого полета. «Мудрость» демонстрирует нам явный перебор в визуальном цитировании того, что, собственно, было создано задолго до возникновения кино, – архитектурных композиций разного рода, главным образом располагающихся в Риме и в Стрезе, находящейся на противоположном от Локарно – южном, итальянском берегу Лаго-Маджоре. Сама картина на один шаг отстоит от того, чтобы быть названной путеводителем, для приличия расцвеченным неловкими драматическими узорами. Камера (так и хочется сказать: не мигая) подолгу демонстрирует нам своды знаменитейших итальянских храмов, лепнину римских фонтанов, и этот же принцип фронтального портрета переносится на живых героев, которые весь фильм как будто сдают экзамен на знание особенностей стиля Борромини, Бернини и их сподвижников, а заодно призывают к этому и зрителя.

– Вы хорошо говорите по-итальянски.

– А я вроде ничего и не сказал.

– Что лежит за пределами красоты знания?

– Не могу подобрать нужное слово.

Пропитанный цитатами из произведений толкователей искусств всех веков, словно разыгранный на винтажном клавесине сюжет вдруг приобретает человеческий ракурс, но какой-то косой – в фильм болезненным аппендиксом вплетается сюжет о девочке-дауне, умершей в восьмилетнем возрасте. После ее смерти родители расстались и встретились лишь сейчас, на Лаго-Маджоре, через пять минут после еще не остывших ритуальных дебатов об особенностях планировки Стрезы, о том, в какое время дня лучше созерцать Рим, и о таинственных

свойствах халдеев, живших в Ираке 1300 лет назад и уже тогда умевших по звездам предсказывать будущее.

«Танцевать надо до того момента, когда захочется умирать!» А это уже из фильма Поля Веккиали, который интересен другим: размышлением о том, во что может превратиться кино, когда от актеров не требуется ничего играть (они без остановки декламируют слегка переиначенные монологи Достоевского из «Белых ночей»), от режиссера – монтировать (весь фильм состоит из наипростейших фронтальных композиций и не содержит монтажных деталей), от оператора – качественно снимать (свет выставлен раз и навсегда и не меняется в течение всех десятиминутных эпизодов). Манерные стилистические эскапады, которые, наверное, хоть как-то работали в середине 70-х годов – времени непродолжительного взлета карьеры Веккиали, – сейчас выглядят убого, как вытащенное из нафталина бабушкино меховое манто. Словно почувствовав некоторый перебор в настырном, эксгибиционистском желании выставлять себя напоказ «жалким старым сатиром» (режиссер появляется в кадре несколько раз), Веккиали вдруг переключает свой фильм в режим безудержного танца под, надо отдать ему должное, довольно хорошую мелодию, вполне достойную стать шлягером.

Танец, не имеющий ровным счетом никакого отношения к картинным страданиям Наташи и Федора, несколько разряжает обстановку и даже примиряет с этой исполненной клошарского постмодернизма картиной, словно сделанной автором, у которого нет ни гроша, и потому с ним хочется поделиться последним. Впрочем, это выглядело бы странно со стороны журналиста, приехавшего из России, которая предстала в фильме Юрия Быкова «Дурак» засасывающей всех и каждого провинциальной клоакой, где на глазах всего честного народа трещат по швам дома – вместе с жильцами. Режиссеру не потребовалась компьютерная графика, чтобы нарисовать трещины, – локейшн вопиет сам по себе. Впрочем, то, что здания рушатся или готовы вот-вот рухнуть, не в малой степени с позволения самого народа, об этом тоже – яростный, грубовато-терпкий фильм Быкова. А это, согласитесь, вполне по Достоевскому. ◆

Евгений Майзель

ПОИСКИ НЕИЗВЕСТНОГО

Южно-Сахалинск-2014

Понятно, что любая международная программа, состоящая из новейших лент со всего света, неизбежно и безотносительно к их качеству представляет какие-то черты и тенденции современного кино. Гораздо реже происходит так, что конкурс – а на сахалинском фестивале его традиционно собирает арт-директор Алексей Медведев из громких или малоизвестных, но всегда любопытных российских и азиатских премьер – образует некий единый метасюжет, за развитием которого интересно следить от фильма к фильму. В конкурсной программе «Края света» такой метасюжет в этом году, на мой взгляд, сложился и прочитывался довольно отчетливо. Я назвал бы его неопределенностью человека в самом широком смысле слова – неопределенностью, совсем не обязательно подразумевающую кризис, хотя нередко его сопровождающую.

Речь может идти о неопределенности социального статуса героев («Звезда», «Класс коррекции», «Хозяева»), о неопределенности их настоящего и будущего («Слепые свидания», «Еще один год», «Зимы не будет», «Монах» и снова «Хозяева»), о радикальной неопределенности самой человеческой природы («От прыща к нирване», «Корабль Тесея»). Как минимум в двух лентах антропологический кризис возникал и (раз)решался в диалоге с природной или квазиприродной стихией («Усмири воду», «Испытание»).

Приз зрительских симпатий был вручен картине Анны Меликян «Звезда» о трогательной и зеркальной, а-ля «Принц и нищий», дружбе двух героинь – вышедшей в отставку любовницы влиятельного замминистра (Северия Янушаускайте) и целеустремленной девушки, приехавшей покорять Москву (Тина Далакишвили). Плавающая идентичность личности основана здесь на

публичном успехе/неуспехе, который осмыслен героями картины (и иронизирующими над ними авторами) как результат правильно приложенных усилий: путем косметологических операций, налаженных связей, «позитивного» настроя и т.д.

В этом самом общем взгляде на героя – его социализацию – с Анной Меликян солидарен Иван И. Твердовский, получивший приз за лучший дебют. В его «Классе коррекции» персонажам предстоит доказать свою состоятельность на сдаче школьных экзаменов, по результатам которых человеку с ограниченными физическими возможностями может выпасть или не выпасть шанс полноценно вписаться в общество.

В одной из наиболее принятых российских премьер этого года (правда, не сахалинским жюри) – картине «Еще один год» Оксаны

«От прыща к нирване», режиссер Аморн Хариннитисук

Бычковой – будущее героев в полном соответствии с требованиями мелодрамы решается через их несовместимость, обусловленную разницей в культурном бэкграунде (вкусах, предпочтениях, манерах – словом, «хабитусе», по Пьеру Бурдьё).

И Анна Меликян, и Иван И. Твердовский, и даже гораздо более равнодушная к так называемым социальным проблемам Оксана Бычкова снимают о мире сколь угодно противоречивом, печальном и безумном, но не подвергаемом сомнению, «реалистичном» – таком, каков он есть, по мысли этих режиссеров. Принципиально иной – загадочной, непостижимой – предстает действительность в «Усмири воду» («Недвижная водная гладь», Futatsume no mado) Наоми Кавасэ (приз за лучшую женскую роль – Дзюн Ёсинага) – наиболее титулованного мастера и единственного режиссера из сахалинского конкурса, чьи фильмы из года в год бьются за «Золотую пальмовую ветвь».

Вероломна и невероятна действительность и в сюрреалистической фантасмагории «Хозяева» («Собственники») казахстанского режиссера Адильхана Ержанова. В заброшенном селе, куда приезжают после смерти матери два брата с младшей сестрой, разрушены или деформированы практически все социальные связи: здесь больше не действуют

ни право, ни традиционный уклад, и даже об однозначном торжестве криминалитета говорить приходится с многочисленными оговорками, потому что строго «по понятиям» здесь тоже не живут. Наблюдаемое торжество абсурда можно было бы назвать русским словом «беспредел» (Ержанов датирует действие 90-ми годами), если бы наблюдаемые в картине метастазы имели характер исключительно чернушный и уголовно-издевательский. Но безысходность здесь тесно переплетена с отчаянием настоящего праздника, «пира во время чумы», с неподражаемой солнечной ритуальностью, отсылающей разом и к сюрреализму, и к абсурдизму, и к нарочитой театрализации в духе Феллини, Кустурицы, но точнее – Роя Андерссона. С последним Ержанова роднит понимание кадра как глубокой сцены и любовь к деталям.

Совсем в другую жизнь переносят «Слепые свидания» Левана Когуашвили (приз за лучшую режиссеру). Неопределенность человека разыграна здесь через определенность его судьбы. С какой стати ты решил, что, даже сыграв в лучшего парня на свете, в конце концов обретешь счастье? Такая же арифметика и в «Прогульщиках» Когуашвили – о тбилисских наркоманах, – настоящем шедевре без всяких преувеличений. После «Прогульщиков» «Свидания» могут показаться чересчур милыми. Не соглашусь – или соглашусь, переформулировав так: это редкий в наши дни образец на материале современности обаятельнейшей лирической комедии, возрождающей дух 70-х с их неповторимым мечтательным убожеством.

Крайне неопределенной до самого последнего момента остается судьба – и вообще онтологический статус – главной героини в самом, вероятно, «неконвенциональном» конкурсном экзерсисе «От прыща к нирване» (Phee poh sadue pood lae siw khong Nuk Nik) тайского режиссера Аморна Хариннитисука. Действие этой более чем двухчасовой ленты не выходит за пределы бангкокской квартиры, где то в одиночестве, то в компании с невидимыми и видимыми духами главная героиня картины девушка Нук-Ник, химически и алхимически перерождаясь на наших глазах, последовательно проходит все мыслимые и немыслимые кошмары. Жизнь Нук-Ник зашла в тупик, а ее отчаяние, неопределенность ее сущности (или трагическая определенность в виде физического несовершенства) довели бы ее до самоубийства, если бы не замеченный в последний момент прыщик на носу, отразившийся на лезвии ножа.

Более традиционное и, если угодно, реалистическое повествование предлагает спокойная драма «Монах» (The Monk) бирманского режиссера Тхе Мав Наинга, снятая при поддержке чешской студии «Баррандов». Как в «Звезде» и в «Классе коррекции», здесь актуален выбор жизненного пути героем – молодым Заваной. Построенный в духе классического романа воспитания, последовательно проводящий протагониста через отрицание своей участи в виде попытки бегства, «Монах» диалектически показывает наступление зрелости как момент сознательного и ответственного принятия своей судьбы.

Но наиболее развернуто – открытым текстом, сознательной концепции неопределенности человека посвящен индийский триптих «Корабль Тесея» (Ship of Theseus) Ананда Ганди (Гран-при и приз за лучшую мужскую роль актеру Нираджу Каби). Как многие другие ленты конкурса, это практически безбюджетное произведение с амбициозно большим философским содержанием. «Кораблем Тесея» называется известный парадокс: останется ли корабль Тесея тем же самым кораблем, после того как будут заменены все его части? Если нет, то с замены какой части корабль Тесея перестает им быть? Впервые этим вопросом – о том, что такое сущность, – задались древнегреческие философы. В XX веке в эту область особенно углубились Умберто Матурана и Франсиско Варела в когнитивной биологии и Никлас Луман в социологии. Где кончается человек и начинается среда? Можно ли говорить о человеческой автономии – биологической, моральной, – и если да, то в каком смысле? Ананд Ганди снял три новеллы, каждая из которых по-своему размышляет над этими проблемами.

Первая новелла посвящена слепой девушке-фотографу, которая теряет свой дар, после того как после пересадки глаз возвращает себе зрение. Ранее она годами – и якобы успешно – работала, опираясь на слух, обоняние, осязание, а ныне взгляд в объектив, ви́дение реальности блокирует возможность сосредоточиться на чем-то одном, распыляет момент выбора. Герой второй новеллы – самой продолжительной – философ-аскет, ведущий затяжную тяжбу с фармацевтическими компаниями, замеченными в жестоком обращении с животными. Тем не менее однажды и ему приходится, наступив на горло собственной морали, обратиться к их услугам. Третья новелла представляет собой несколько детективную историю трансплантации одной почки. Она же объединяет все три новеллы в единое целое.

К сожалению, художественный уровень «Корабля...» впечатляет гораздо меньше, чем обозначенная тема. Ганди очевидно уступает в художественном мастерстве Левану Когуашвили, в ощущении таинственного – Наоми Кавасэ, в чувстве реальности – Адильхану Ержанову, в мокьюментарности – Ивану И. Твердовскому, в мудрости – Тхе Мав Наингу, в радикализме – Аморну Хариннитисуку, в способности рассказывать историю – Анне Меликян. Его «Корабль Тесея» чересчур рассудочен, иллюстративен и в то же время необязателен. Однако именно эта картина наиболее всесторонне выразила общее тревожное, единое для сахалинского фестиваля этого года подозрение в том, что человек, спасением которого все сообща занимаются, представляет собой в сущности нечто неизвестное.

Рискну предположить, что именно этот скандальный вопрос, так откровенно поставленный «Кораблем...», и привел к тому, что большое жюри фестиваля решило наградить картину главным призом «Края света»–2014. ◆

20 – 27 СЕНТЯБРЯ/2014 САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

message to man

international film festival

24

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ,

КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ИГРОВЫХ И АНИМАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ

"ПОСЛАНИЕ К ЧЕЛОВЕКУ"

ПЛОЩАДКИ ФЕСТИВАЛЯ:

ВЕЛИКАН, ЛЕНФИЛЬМ, ДОМ КИНО, РОДИНА, ЛЕНДОК, ЦДК(МОСКВА),
СПБГУКИТ, ЭТАЖИ, ПОРЯДОК СЛОВ, КРЕСТЫ, СПБГУ, СПБГУКИ,
ЭРАРТА, НОВАЯ СЦЕНА АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА

СПРАВКИ ПО ТЕЛ: +7(812)570-61-61 (10.00-20.00) MESSAGE2MAN.COM VK.COM/M2M_FEST

18+

Глеб Напреенко

УЛИКИ ИНОЙ ЖИЗНИ

Санкт-Петербург-2014

Программа Алексея Артамонова «Found footage. Зеркало в движении», изысканная и продуманная, стала событием фестиваля «Послание к человеку»-2014.

Идти в киноархив или на свалку, искать и всматриваться, кромсать ножницами, сравнивать, вглядываться, сопоставлять, монтировать. Found footage задействует два понимания медиума кино: как средства вуайеристского наслаждения и – научного исследования. Однако если «обычный» игровой или документальный фильм предлагает зрителю погрузиться в иллюзию непосредственного наблюдения жизни, то в found footage этот акт наблюдения проблематизирован. Он сталкивается с откровенным сопротивлением материала, с невозможностью довериться непосредственному впечатлению, которое провоцирует заимствованные кинофрагменты. Эта невозможность становится одной из важнейших коллизий такого рода фильмов.

Столкновение заинтересованного взгляда с сопротивлением медиума сродни ощущению, связанному с обнаружением следов чужого бытия – фотографий в заброшенном доме, домашних видео на случайно найденной кассете, испорченных кинопроб. В эти следы, как в улики, хочется вглядываться вновь и вновь, пытаясь найти в них одновременно загадку и разгадку. Призрак чужого тела и чужого взгляда, скрытое измерение, которое раскрыло бы некий дополнительный смысл. Свойственное found footage постоянное повторение (со смещением акцентов) одного и того же фрагмента материала можно сравнить с вуайеристским выискиванием улик иной жизни.

У Густава Дойча в Film ist мотив подглядывания представлен эксплицитно: режиссер неоднократно

«Выход рабочих с фабрики», режиссер Харун Фароки

монтирует два фильма таким образом, будто герой или героиня одного из них смотрит в пространство другого. В «Искуплении» Мигела Гомеша вуайеристский импульс found footage обращен в желание узнать интимные переживания нынешних глав государств Европы.

Постоянным обещанием раскрыть некую тайну дразнят и «Останки» Пьера Леона: загадочные записки и телефонные звонки, вскрываемые двери и сейфы нагнетают так и не разрешающийся саспенс.

Жан-Габриель Перио в своем фильме «Даже если она виновна…» обнажает скрытое измерение официальной истории. Он повторяет сцены радостного триумфа французов после освобождения от немецкой оккупации во время второй мировой войны. А потом еще раз – вместе со сценами издевательств над женщинами, вступавшими с немцами в связь, частью которых эти счастливые эпизоды на самом деле и являются.

Петер Черкасски обращается к самой основе киновуайеризма: индексальной природе кино как следа лучей на светочувствительной пленке, который можно переживать снова и снова. Эта материальная основа кино чувственна у Черкасски до эротизма – фильм Coming Attractions держится на постоянном вглядывании в пластику преимущественно женских тел. Наконец, Харун Фароки тоже исследует фрагменты кино как улики. Но не столько непосредственного присутствия чувственной реальности, сколько как улики, отсылающие к скрытой механике общественной структуры, к социальному бессознательному.

Фароки работает в той точке, где внимание к чувственному становится ключом к системному, научному толкованию кино. Однако возникает вопрос: что это за «научность», что это за «толкование»? Фароки имеет дело с классификацией материала на социальном поле, а его орудием создания киноструктуры служит монтаж. Дойч в Film ist также занимается классификацией кинофрагментов, но по рубрикам скорее семантического, а не социального поля.

«Искупление», режиссер Мигел Гомеш

Пьер Леон в «Останках» словно составляет словарь жестов из фильмов Фрица Ланга. Все эти варианты производства фильма из заимствованных фрагментов предполагают вычленение повторяющихся или, напротив, странных элементов, их дальнейшую организацию в логике определенной картографии, сформированной субъективным интересом автора. Сходным образом действует психоаналитик. Он, как полагал Жак Лакан, «читает» то, что пишется, в том, что говорится, и таким образом уходит из непосредственного доверия содержанию речи в поле ее восприятия как следа и как означающего. Этот переход и структурирует прочитанный таким образом материал на карте, заданной интересом психоаналитика к вопросу о желании.

Сходным образом действует режиссер found footage: чтобы составить свой аналитический этюд, он должен отнестись к фрагментам кино одновременно как к следам почти травматического происхождения и как к клише, запущенным в общественный символический оборот.

Материализм и недоверие «непосредственному» – два кита критического дискурса, в том числе марксизма или психоанализа, совмещаются в found footage с завороженностью фрагментами чужого материала, с неудовлетворимым вуайеристским импульсом. В этом смысле в found footage всегда есть удвоение, расщепление модальности взгляда. Например, у Пьера Леона анализ языка Фрица Ланга неотделим от восторга перед его аффективностью, которая, однако, выступает в фильме в остраненном, дистанцированном виде.

Прием повтора одних и тех же или сходных кадров в found footage можно также прочесть и как констатацию их повторяемости в языке кино, и как аналитическое осмысление и наслаждение ими. Наконец, двояко можно понимать и конструкцию нарратива: стыки разных фильмов могут быть осмыслены как акт их обезличивания в общем пространстве киноязыка, но одновременно и как вольные путешествия

Coming Attractions, режиссер Петер Черкасски

фантазии по маршрутам, проложенным кинообразами. В любом случае двойственное отношение к киноматериалу в found footage связано с дистанцией по отношению к нему. Аналитическая модальность относится к этой дистанции как к необходимому зазору для размышления, а вуайеристски аффективная – как к источнику томительной невозможности полностью идентифицироваться с образной структурой фильма.

Еще более осложняет модальность взгляда в found footage понимание того, к каким именно смысловым полям отсылают разные фрагменты. Говоря об «обезличенном пространстве киноязыка», я имею в виду, что киноязык не автономен, но историчен, социален, политичен. Он буквально производит субъект. Задействовать эти пересекающиеся контексты и есть задача режиссера found footage.

Также работает и психоаналитик. Петер Черкасски в фильме Coming Attractions изучает интерференцию раннего кино, рекламы и американского киноавангарда: один и тот же образ может быть прочитан в каждом из этих смысловых рядов. Импульс завороженного подглядывания подкреплен у Черкасски и одушевлен именно такой неоднозначностью: зритель каждый раз вынужден пытаться понять, с чем же он имеет дело, вглядываться в изображение – и ни в чем не достигать уверенности.

Дискурсивная неуверенность в видимом и есть настоящая энергия вуайеризма, который остается неудовлетворенным. Этот феномен касается не только фильма Черкасски, но и других участников программы «Found footage...». Именно так его безлично-научная, лингвистическая сторона производит его чувственность. В конечном счете, подстегивая и взаимно обусловливая друг друга, они становятся неразделимы. ✦

Оливье Декегель

ПОХВАЛА КРУГЛЫМ ИДИОТАМ

Беседу ведет Евгений Майзель

Санкт-Петербург-2014

В международном конкурсе фестиваля «Послание к человеку» была показана — и получила приз экологического правового центра «Беллона» — картина «Круглый мир» (Rond est le monde, 2013) о пешем путешествии по европейской провинции неизвестного героя в компании с осликом и легендарной камерой «Супер 8» наперевес. Создатель этой 40-минутной бессловесной ленты, известный также своим неигровым фильмом-эссе о марокканской музыке Гнава (Gnawa), микрофильмами о Стивене Двоскине и Йонасе Мекасе, а также тем, что работал ассистентом у этих двух выдающихся мастеров, бельгийский режиссер Оливье Декегель дал интервью нашему журналу.

Евгений Майзель. Напомни, пожалуйста, что именно ты сказал перед вторым показом «Круглого мира» на «Послании к человеку», состоявшемся в последний день фестиваля? Кажется, что фильм родился из твоего восхищения русской культурой, в особенности Достоевским и его героями.

Оливье Декегель. Не совсем. Я сказал, что главным источником вдохновения для моего фильма были персонажи-идиоты в романах Достоевского. Князь Мышкин и Алеша Карамазов – это именно два таких идиота (слово «идиот», конечно же, надо понимать здесь в благородном смысле). Отправной же точкой была следующая: какой фильм можно сделать, исходя из сознания таких персонажей? Как они сами сняли бы этот мир? Или, точнее, как такие герои могли бы смотреть на него? В этом смысле для моего фильма важен именно Достоевский, а не русская культура в целом, несмотря на то что я очень ее люблю.

Евгений Майзель. Свет погас, начался фильм, и зрители увидели природу, ослика, крестьян, но ничего из того, что могло бы им напомнить – прямо или

косвенно – Достоевского и его героев. Все-таки твое вступительное слово получилось немного ироничным и дезориентирующим.

Оливье Декегель. Как правило, авторы используют в своем художественном мире персонажей-идиотов, чтобы подчеркнуть, как их простота и смирение противостоят извращенной этике коррумпированного, испорченного общества. Их появление и присутствие в обществе сродни взрыву тихой, мирной, невидимой бомбы – во всяком случае, оно обладает столь же мощным воздействием на окружающих. Примерно так же в свое время на них повлиял Иисус Христос. Но моя идея была другой. Мне было интересно показать идиотов в позитивном ключе. Вопрос, какой образ мира им близок, каким они его видят, привел меня к тому, что следует снимать деревья, животных, человеческие лица простых людей. Именно такие нехитрые объекты, на мой взгляд, находятся в фокусе идиотического восприятия мира. Главным для меня было то, что эти персонажи видят мир чрезвычайно демократично, без иерархий. Согласно этому восприятию каждое живое существо заслуживает равного уважения – как нечто священное. Это своего рода анималистическое отношение к миру.

Евгений Майзель. Действительно, традиционно идиотов понимают как людей без социальных и политических навыков, как тех, кто не понимает и не принимает общественный договор. По Аристотелю, идиот (ιδιώτης) – это частное лицо, не занимающееся политикой, не участвующее в общественных процессах. У того же Достоевского идиот служит в первую очередь символом предельной, самоубийственной честности и, следовательно, нонконформизма. Ты же предлагаешь иную, нетривиальную трактовку этого образа, прямо не связанную ни с политическим, ни с вообще социальным контекстом.

Оливье Декегель. Совершенно верно. Идиоты не в состоянии понять общественный договор, и поэтому их присутствие в обществе аналогично детонатору человеческих страстей (именно так использует идиотов Достоевский). Но почему они не могут приспособиться? Моя личная интерпретация состоит в том, что у идиотов попросту иной подход к миру – не социальный, я бы сказал, космический. Они не способны встроиться в общество, потому что определенным образом уже встроены в мир.

Поэтому, вместо того чтобы помещать идиота в общество, я поместил его в мир, которому идиот органически принадлежит, в тот мир, каким он его видит. Таким образом, это и политический ход тоже, хоть и не прямой. Моя идея заключается в том, чтобы рассматривать не искаженные взаимоотношения общества и идиота, но его взгляд, его самого как окно в нечто иное, а общество при этом оставить как бы позади. Поэтому я вместе с маленьким осликом пошел прямо в это иное, в то, что видит идиот, в его тайну и особую связь с этим миром.

Евгений Майзель. Вспоминаю еще одну цитату. В фестивальном каталоге – но не в фильме – вместо синопсиса картины была приведена цитата из сочинения Франциска Ассизского «Кантика брата Солнца,

или Похвала творению». Думаю, эта цитата и есть непосредственный ключ к картине.

Оливье Декегель

Оливье Декегель. Да, святой Франциск – это главный ключ к моему фильму. Он ведь тоже одна из таких идиотических фигур, о которых я уже говорил. Если персонажи Достоевского послужили как бы отправной точкой в создании картины, то к Франциску во время съемок я апеллирую постоянно. Ты ведь, вероятно, знаешь об особых отношениях Франциска с природой в целом. Таким образом, я структурировал фильм в соответствии с «Похвалой творению».

Евгений Майзель. В фильме мы видим четыре основные стихии – воду, воздух (свет), землю, огонь. Также перед нами проходят четыре времени года. Есть ли еще важные логические опоры в фильме, которые я мог упустить?

Оливье Декегель. Я хотел дать образ конечного мира как целого, внутри которого все космически взаимосвязано. Показать конечный мир я мог только двумя способами – четырьмя временами года и четырьмя стихиями. Времена года и первоэлементы образуют конечный мир, который вращается вокруг них в циклическом ритме. Кроме того, и «Похвала творению» Франциска структурирована в соответствии с первоэлементами и временами года. Размышляя таким образом, я пришел к выводу, что наиболее очевидный и правильный путь – структурировать и мое путешествие, и мой фильм точно так же.

Евгений Майзель. Отсюда, получается, и название картины?

Оливье Декегель. Конечно, и это опять вопрос мировоззрения. Концепция одухотворенного космоса (или космического анимизма) исходит из понимания мира и образа мира как взаимосвязанного целого. Любая концепция всегда диктует взгляд на мир. Другая концепция и образ вселенной – например, карта мира – предназначена для иного отношения к миру и используется для того, чтобы завоевать его, разделить его, объяснить в научных терминах. Это концепция завоевателя, нередко представленного в виде всадника на лошади. Я же отправился в свое путешествие с осликом – тихим, скромным и уважительным образом.

«Круглый мир», режиссер Оливье Декегель

Евгений Майзель. В фильме также присутствует некоторое количество сельских жителей. Они неподвижно стоят и молча смотрят прямо в камеру. Иногда улыбаются. Я вспоминаю как минимум два фильма, в которых есть аналогичный прием (крестьяне, замершие перед объективом), – это сравнительно малоизвестный фильм Ульриха Зайдля начала 90-х годов «Потери неизбежны» и «Портрет» Сергея Лозницы, причем в картине последнего этот прием служит главным концептуальным ходом (при том что он выглядит целиком заимствованным у Зайдля, поскольку использована не только идея статического позирования, как в фотографии, но и контекст: на фоне меняющихся времен года позируют именно крестьяне как представители вымирающего сословия). Смотрел ли ты эти фильмы и встречал ли этот прием ранее?

Оливье Декегель. Нет, я не смотрел фильмы, которые ты упоминаешь. Видел, впрочем, кое-какие картины Лозницы, но не «Портрет». Идея снять крестьян, мимо жилищ которых пролегал мой путь, родилась из наивной фламандской живописи: в работах многих художников фигуры людей тоже написаны фронтально и смотрят прямо на зрителя. В этих портретах можно обнаружить «примитивную» концепцию мира: свет картины неестествен, краски освещают лица крестьян, как если бы эти лица сами источали внутренний свет, освещающий мир. Я подумал, что эта наивная концепция отношения к миру и есть то, что я пытаюсь сделать в своем фильме. Я вспомнил также о словах Гёте: «Глаз образуется на свету для света, дабы внутренний свет выступил навстречу внешнему»[1]. Этот – с современной точки зрения примитивный, или наивный, – тип мышления, основанный на том, что именно наш взгляд на мир освещает его, я и хотел выразить в фильме.

1. Перевод Карена Свасьяна.

«Круглый мир»

Евгений Майзель. Это замечательно интересная точка зрения, но мне пришли в голову во время просмотра другие соображения. Я подумал, что, с одной стороны, эти неподвижные крестьяне ностальгически отсылают нас к фотографическим истокам кинематографа, а с другой – благодаря их неподвижности мы получаем шанс уловить течение и магию времени (поскольку именно неподвижность тел контрастирует с его безостановочным движением). Собственно, именно это трепетное отношение к времени, на мой взгляд, и отсылает твой фильм в первую очередь к контексту по-настоящему религиозного кино[2].

Оливье Декегель. Да, это правда. Эти портреты возвращают нас к самому существу кинематографа. Фронтальное кадрирование, в котором представлены эти крестьяне, дает нам момент взаимообмена, тишины и неподвижности. В то же время продолжительность (timing) этой неподвижности тоже чрезвычайно важна, в том числе для самого позирующего, поскольку в это время он посылает нам свой образ, который хочет о себе сообщить. Здесь возвращение и к основам кино, и к основам гуманистической этики. Что касается религиозного аспекта, о котором ты говоришь, я могу напомнить об отправной концепции всего фильма, согласно которой все люди имеют собственный внутренний свет. Но тогда, действительно, в результате получается, что этот фильм глубоко религиозен.

Евгений Майзель. Расскажи, пожалуйста, о своем предыдущем кинематографическом опыте или, если угодно, о своей кинокарьере. Я знаю, что ты работал с несколькими великими режиссерами, в частности с Йонасом Мекасом.

Оливье Декегель. Ну, мой путь к режиссуре был несколько хаотичным, поскольку я никогда не рассматривал себя как профессионала. Мне

2. Майзель Е. Всюду Бог? Пробные заметки о религиозном кино. – «Искусство кино», 2012, № 9. http://kinoart.ru/archive/2012/09/vsyudu-bog-probnye-zametki-o-religioznom-kino

«Круглый мир»

нравится думать о себе как о любителе, причем в буквальном смысле этого слова – я тот, кто делает что-то, потому что любит это, а не как тот профессионал, кто будет делать что-то только потому, что это должно быть сделано.

Поэтому я никогда – или почти никогда – не занимался выбиванием финансирования для своих картин, а частое отсутствие средств на съемки заставило меня стать очень терпеливым. Поскольку я сам зарабатываю деньги на фильм, никогда не мог снимать, как большинство – за один присест, – располагая необходимым бюджетом с самого начала. Начинаю снимать, потом деньги кончаются, и я начинаю вновь работать, чтобы потом снова продолжить снимать. В результате я снял совсем немного фильмов и по этой же причине сделал множество миниатюр – очень коротких фильмиков, которые могут быть рассмотрены как своеобразные кинематографические хайку. Так что особенности моей фильмографии связаны с экономическим аспектом, несмотря на то что мне самому эти миниатюры нравятся.

Кроме того, как ты верно заметил, я также был ассистентом у других режиссеров, в частности у Мекаса, что стало одним из самых необычных опытов в моей жизни. Думаю, что сотрудничество с такими режиссерами, как Йонас Мекас или Стивен Двоскин, которыми я восхищался, было естественным продолжением моих киноуниверситетов. Благодаря работе с двумя этими мастерами я нашел свой собственный путь в кино, далекий от того огромного первоначального влияния этих же авторов, которое я испытал еще в бытность свою студентом.

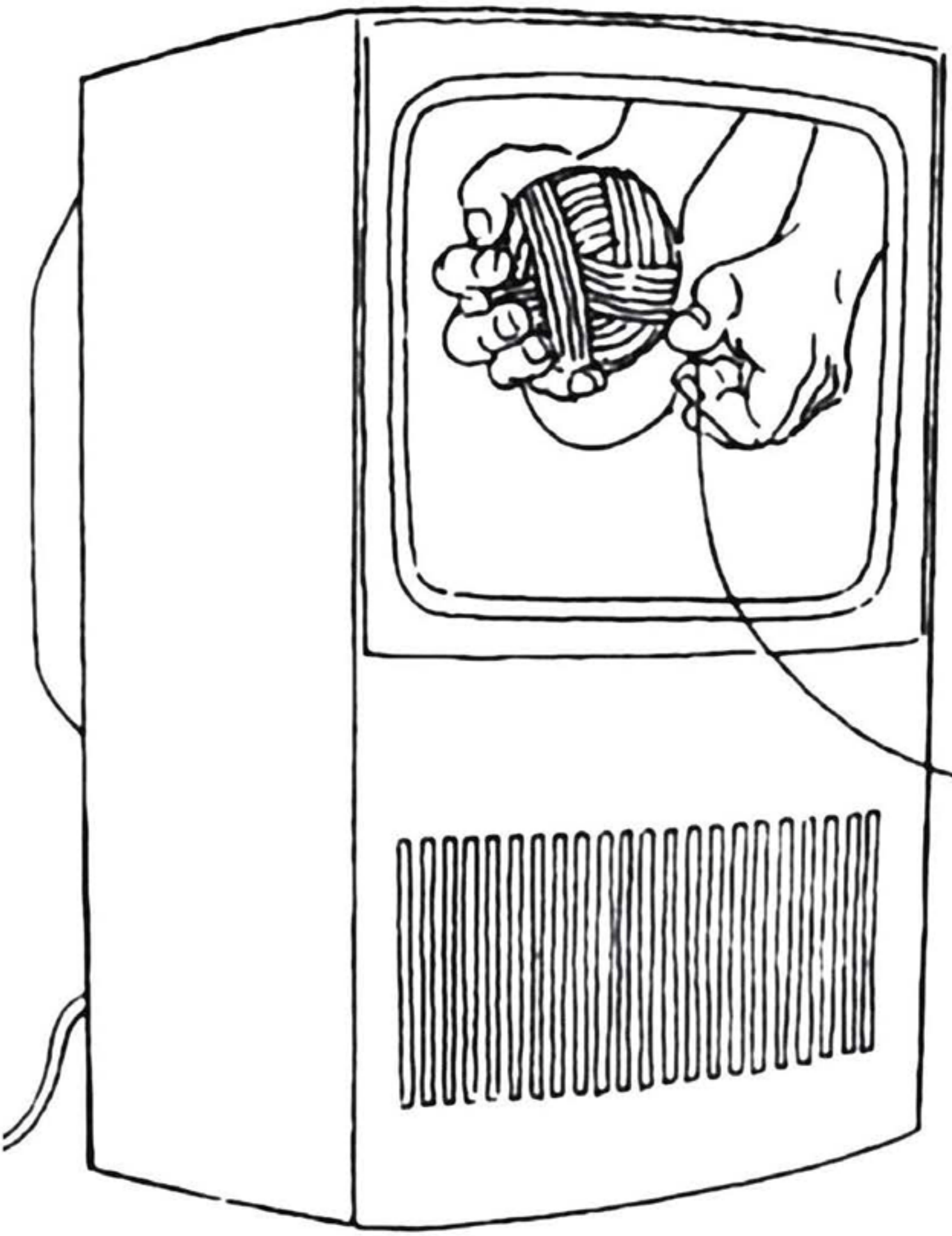
Евгений Майзель. А мог бы ты сформулировать, чему именно ты научился у Мекаса и Двоскина?

Оливье Декегель. Довольно многому. Во-первых, я узнал, что кино должно быть высказыванием одного человека – как поэт слагает свои стихи в одиночку. Я узнал, что нет абсолютно никакой необходимости обзаводиться большой технической бригадой вокруг тебя как режиссера, для того чтобы сделать фильм. Напротив, нужно самому держать под контролем все этапы его создания – от съемки до монтажа.

От Мекаса и Двоскина, несмотря на все различие между ними, я узнал, что создание фильма – глубоко личный процесс. И чем более он индивидуален, тем более универсальным будет ваше послание.

Я узнал, что многое из того, что нередко воспринимается в кинопроизводстве как неисправность, брак, техническое несовершенство (смазанные изображения, передержка при экспонировании и т.п.), может быть принято и использовано во благо твоей картины.

Наконец, благодаря тому что у меня была возможность проводить вместе с ними некоторое время в реальной жизни, я узнал, наблюдая за их работой, огромное множество мелких деталей, изменивших мой собственный подход к кино. Например, я заметил, что Йонас Мекас никогда не спрашивает, имеет ли он право снимать кого-то, – он просто берет в руки камеру и начинает снимать, как только понимает, что настал нужный момент. Его подход при этом был настолько естественным и уважительным, что люди, как правило, не возражали сняться в фильме. Ранее я исходил из этического принципа, что следует сперва спросить разрешение, а затем снимать, но изменил свою точку зрения в результате наблюдения за работой Мекаса. Фундаментальная этическая проблема для меня теперь звучит по-иному: проблема при съемке людей – это вовсе не вопрос дистанции между ними и тобой и не вопрос, возражают они сниматься или нет. Главный вопрос и задача состоят в том, что ты снимаешь людей, потому что находишь их прекрасными и стремишься показать другим, насколько они прекрасны. ◆



Даниил Дондурей

ТВ ФОРМАТИРУЕТ ЖИЗНЬ

Интервью ведет Вера Зверева

Вера Зверева. Я хотела бы попросить вас оценить те сдвиги, которые произошли в отечественной медиакультуре в 2000-е годы. Каковы, на ваш взгляд, основные тенденции, характеризующие российское телевидение нулевых?

Даниил Дондурей. Телевидение в России за редким исключением не становится предметом концептуальной и теоретической рефлексии профессиональных аналитиков медиа, многоаспектным объектом исследований, не связанных с одними лишь рейтинговыми измерениями, с прямыми политическими и внутрицеховыми экономическими запросами. На мой взгляд, это не случайно. Исключительно важно, что оно практически выведено из системы постоянного социокультурного мониторинга, регулярных аналитических обзоров, которые позволяли бы обществу представлять, что на самом деле происходит в этой сфере.

Моя гипотеза связана с убеждением, что телевидение в России начиная с 2000-х – наиболее значимый институт управления страной, целостно формирующий содержательную часть человеческого капитала, а следовательно, активно влияющий на самые разные области жизни. Фактор телевидения не менее существен, чем, скажем, наличие или отсутствие частной собственности. По количеству функций этот институт беспрецедентен, потому что именно он сегодня производит и распространяет основную часть смыслового поля в стране. На мой взгляд, не менее важен, чем национальная экономика или национальная безопасность.

Парадоксальность этой ситуации заключается в том, что, исходя из предписаний сохранения российских культурных матриц в постоянно меняющихся условиях, эта область неявным образом табуируется, а ее

концептуальная экспертиза, в сущности, не проводится. Я уверен, что исследования контента не заказываются даже в администрации президента и ФСБ. Для мониторинга происходящего не приглашаются психологи (представители профессии, которая, по моему мнению, в этом веке станет ведущей), в сущности, сюда не допускаются социологи и культурологи.

Все, что я говорю, вроде бы удивительно. Как это может быть? Аналитики, казалось бы, должны присутствовать на всех каналах, подводить итоги новостной «повестки дня», объяснять, например, «что значит, что Волк в «Ну, погоди!» курит»[1], или чему именно учат «Спокойной ночи, малыши!», какие типы персонажей являются героями сериалов. Ничего из названного нет. Но это совсем не значит, что решения о программах на российском телевидении принимают люди, которые в этом не разбираются или действуют наобум. Наоборот, они очень успешно функционируют в рамках определенных конвенций, производящих и распространяющих общественно значимые смыслы российских элит.

Коды российской культуры предписывают пока еще существующему аналоговому телевидению эффективно функционировать в автоматическом режиме. Иначе говоря, есть некий набор неотрефлексированных технологий, которые сохраняются и воспроизводятся, для того чтобы, в свою очередь, поддерживать и консервировать некоторые важные для российского социума поведенческие паттерны и принципы жизни. Для самой культуры важно их сохранять. В том числе установки на способы функционирования в России частной собственности, систему разделения властей, на живучие представления или техники осуществления жизни «по понятиям», которые транслируются во все среды общества и прекрасно здесь работают. Это происходит не потому, что кто-то дает заказ «будем жить, как живут в зоне». Именно в медиа воспроизводится способ организации такого неотрефлексированного типа социального взаимодействия, который за счет неявных культурных предписаний постоянно сохраняется.

Если такой универсальный институт, как телевидение, замечательно и очень успешно функционирует, то зачем же портить эту идиллию? Когда люди начнут понимать, что, например, частные волонтеры могут помогать другим гораздо эффективнее государственных структур (как это было в случае с пожарами летом 2010 года или с ликвидацией последствий стихии в Крымске в 2012 году), то возникнет тысяча опаснейших для действующего режима вопросов. Когда люди начнут осознавать, что общественный контроль над какими-то сферами в десятки раз эффективнее, чем государственный, то они могут посягнуть на сами основы устройства системы. Не случайно же в нашем обществе не задумываются об экономике гражданского сознания: государственные активы – это ведь общественные, по сути, деньги. Но воспроизводится вековечная инерционная модель, когда государству передаются средства населения, потому что так пока устроена мировая цивилизация.

1. В СМИ обсуждались возможные последствия нового закона «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию». Согласно ему все медиапродукты, содержавшие сцены, способные, по мысли законодателей, нанести вред детям, могли демонстрироваться по телевизору только после 23.00. Таким образом, на центральных телеканалах сложилась абсурдная ситуация, когда ряд классических советских мультфильмов, например «Ну, погоди!» и «Чебурашка», с «опасными» сценами (курящими Волком и Крокодилом) должны были быть перенесены в ночной телеэфир.

Можно сказать, что центральное телевидение последние двадцать лет выполняло незаменимую функцию по форматированию представлений миллионов о действующей системе российской жизни. Оно постоянно предлагало обществу разные «формы подвижности», адаптивности, подстройки правил этой системы под меняющийся политический контекст. Предлагало модели, условно «путинские» или «медведевские», которые были теми же самыми по сути, но в разной символической и стилевой обертке. Общество же думало, что начинается другая жизнь, доверясь утверждению «свобода лучше, чем несвобода».

В последние годы стало очевидно, что российское телевидение эффективно изготовляет массовые «картины мира», функционируя, несмотря на государственные и частные формы собственности, исключительно как коммерческое. Производство контента не только более или менее унифицировано, подконтрольно, но и не отрефлексировано. Действует целостно и синхронно под разными личинами, фасадами и симулякрами. Причем по отношению к своим содержательным целям очень эффективно. В результате больше половины населения России признает позитивную историческую роль Сталина в истории страны, а 84 процента одобряют деятельность В.Путина. Больше трети согласны с решением суда по делу Pussy Riot, 49 процентов граждан убеждены, что гомосексуалов необходимо уголовно преследовать, а 71 процент считают, что можно пожертвовать любыми свободами ради сохранения «порядка» и «стабильности».

Такое сохранение уникального советского, быть может, протофеодального типа сознания (при том, что двадцать лет существует другая форма собственности, иной тип государства, различные формы свободы) – это все гигантская заслуга отечественного телевидения. Именно оно сумело адаптировать российские культурные матрицы к новым условиям существования, в том числе к рынку, к свободе высказывания.

Вера Зверева. Иначе говоря, ситуация, которая представляется многим зрителям и критикам российского телевидения как кризисная, на ваш взгляд, не является таковой для главного его заказчика – государственного аппарата, который очень успешно с его помощью решает свои задачи?

Даниил Дондурей. Безусловно да. Успехом для государственной власти являются, среди прочего, консервация установок советского сознания, сохранение восприятия частной собственности как несправедливой и аморальной, воспроизводство одной из основ российской жизни – неуважения к человеку. Это прослеживается на всех уровнях – не только в телевизионных программах или в текстах президента, но даже в высказываниях ученых, членов правительства, экспертов либерального толка, предпринимателей. Человек в России выступает исключительно как предмет опеки: он заведомо не самостоятелен, мало на что способен, в сущности, не отвечает за собственную жизнь.

Что-то, конечно, в этой системе постепенно меняется, и это не в последнюю очередь результат взаимодействия аудиторий с другими медиа. Так, стало небранным, официально признанным словосочетание

«гражданское общество». Но именно с помощью телевидения у большинства граждан сохранено чувство недоверия «всех ко всем», несправедливости существующего устройства жизни, безответственности людей в отношении их собственных дел, разного рода человеческих коммуникаций, в которые они вступают. Эти модели опознания реальности – большая «победа» (разумеется, в кавычках) нашего национального телевидения, которое эффективно служит воспроизводству ныне существующей системы. Сомнения в ее устойчивости возникли лишь в последние два года.

Вера Зверева. Речь идет о системе политических и культурных установок, в которой общество и человек – это подконтрольные субъекты, усваивающие весь набор посланий, которые вы сейчас описали; посланий, передаваемых через эфирное телевидение.

Даниил Дондурей. Да, речь идет о культуре в широком смысле слова. К ней я отношу четыре составляющие: мировоззрение, реально функционирующие моральные предписания (самые разные нормы, запреты и разрешения, правила поведения, функционирующая мораль), национальный характер (все то, что связано с ментальностью и национально-культурными матрицами) и, наконец, социально-психологические мотивации и программы действия. Эти четыре сферы культуры в ее широком понимании – от ценностей до реальных поведенческих практик, от морали до национального характера – во многом конструируются и контролируются телевидением. При этом, конечно же, действуют и другие социальные институты – люди получают определенные программы и предписания через родителей, по традиции, через образовательные институты, социальное общение, в значительной степени через Интернет, а не только через СМИ.

Тот факт, что мы ничего детально не знаем о реальной эффективности телепоказов, – это не только уникальное таинство, но скрытое преимущество функционирования российской системы СМИ. Показывая, например, каннибализм, можно ли начинать новости такими сюжетами каждую неделю или достаточно это делать раз в месяц? Содержание, объем, радикальность сюжета каждый раз решаются по наитию наших телехудожников. Когда были какие-то трудности в связи с освещением суда над Pussy Riot, то я заметил, что в новостную подборку ставились специальные сюжеты. Так, в частности, программа «Время» открывалась рассказом о том, как мать двенадцати детей где-то на Украине (это же надо было найти!) сама убила двух из них. Бывают же такие сумасшедшие чудовища, которые… ну и так далее. Но зачем вечерние новости для российских граждан начинать с такой сенсации? Как, сколько, где показывать такой сюжет, в каком контексте? Что тут эффективно, а что нет? Это настоящее эфирное мировоззренческое творчество.

Канал НТВ в 2012 году был чемпионом страны по доле национального эфира. Впервые за многие годы он обогнал Первый канал. Воспитаны люди, которые готовы воспринимать именно его тип

контента, уверенные, что жизнь в нашей стране – это именно «зона», а значит, есть «авторитеты», «паханы», здесь «кидают» и «чморят». Это все, конечно, работает подсознательно, но масштабно. Заметьте, об этом никто не пишет в учебниках, об этом нет научных статей в специальных изданиях, ток-шоу на эти темы тоже нет.

Вера Зверева. В качестве иллюстрирующей эту мысль ремарки: после оглашения приговора Pussy Riot многие выпуски новостей открывались рассказами о ритуальных убийствах и преступлениях на почве религиозной ненависти.

Даниил Дондурей. Повестка дня на телевидении, безусловно, очень тщательно отслеживается и контролируется. Эта технология – один из по-прежнему основных источников формирования представлений аудитории. Думаю, что сегодня повестка дня более сильный надзорный орган российской жизни, чем парткомы при советской власти. Зрителям объясняют, что часто люди, ощущающие себя свободными, не понимают того, что на самом деле являются агентами врагов, «иностранными агентами», как это происходит в НКО, их жертвами или ведомыми в той или иной истории. Но тем не менее время движется, трансформируется, сталкивается с новыми вызовами.

Вера Зверева. Действительно, время движется, и в 2000-е годы Россия стала частью глобального информационного общества. Вольно или невольно россияне получают доступ к телеканалам, не входящим в «государственный пакет»: Euronews, Eurosport, Discovery и т.п. Делаются попытки представлять себя «на экспорт», в глобальных форматах, как в случае с каналом RT. Более половины россиян сегодня являются пользователями Интернета. Распространяются новые медийные форматы, в частности интернет-телевидение. Все это – ряд вызовов описанной вами системе, более или менее успешных. Какие сдвиги кажутся вам важными?

Даниил Дондурей. Российская культура безмерно креативна, и одно из направлений ее деятельности заключается в том, что устойчивые российские культурные матрицы постоянно адаптируются к цивилизационным вызовам. Они связаны с технологиями, с новой экономикой,

с возникающими на наших глазах социальными и коммуникационными системами. Российская культура обнаруживает потрясающую способность приспосабливать к себе многие инновации. В частности, мы видели, как она прекрасно справилась с адаптацией частной собственности. Такой важнейший институт поддержания национальной системы жизни, как секретные службы, прекрасно освоили преимущества частной собственности. Став мультимиллионерами, они сумели установить для функционирования собственности в России совсем иные правила, чем в Европе. В одних ситуациях работают правила жизни, как в Лондоне XXI века, в других – как в Монголии XIV века. И все это – одновременно.

Правда, сейчас начинается эпоха серьезных испытаний, потому что начался мощный глобальный сдвиг в сторону очередной трансформации цивилизации. Следовательно, период абсолютно новых экономических и культурных форм. Российская экономика, если она будет развиваться еще лет десять так, как она развивается в нулевые годы под принуждением культуры, в какой-то момент начнет проигрывать Филиппинам и Бангладеш. Американцы к 2025 году собираются уменьшить собственную зависимость от традиционных энергетических ресурсов, перейти не только на сланцевый газ, но и на биозаменители, а вот мы не учимся создавать конкурентоспособные продукты. Каждый из нас знает, что западнее города Риги мы не встретим ничего, что было бы произведено в России. Не умеем! Содержательное наполнение человеческого капитала, сформированное в том числе телевидением, начинает явно тормозить конкурентоспособность страны.

Российская культура очень быстро осваивает профиты разного рода: здесь привыкли к гигантской норме прибыли. Ценность труда не является значимой, человек как личность не развивается, общество и сами граждане не стремятся к сложности. Российская экономическая элита на самом деле это понимает, но сильно ангажирована, находится в удобном услужении либо у государства, либо у бизнеса. Подобные соображения она держит где-то в отдельном месте: для научных удовольствий. Не способна перепугать государство по поводу того, что система жизни вступает в эпоху системного кризиса. И на все это, безусловно, влияет культура в широком смысле.

Думали ли вы о том, почему не проводятся научные конференции по изучению реальных российских практик – блата, откатов, имитаций или воровства? Как они действуют? Как оценить эффективное воровство, как различить то, которое способно или не способно включиться в международные контексты? Почему люди аплодируют коррупции, как она им помогает чего-то добиться, получить подряды, расплачиваться с людьми? Все это нигде и никогда не обсуждается, так же как и содержательные послания телевидения. По тем же причинам культурных запретов.

В результате наши работники скоро будут неспособны вписываться в международное разделение труда, мировые контексты или

перестанут быть «удобными» для государства, как это произошло после 1920-х годов.

Почти девяносто лет работающие модели (человек – предмет социальной опеки, который должен получать зарплату, разные формы поддержки от государства и... быть верным ему) перестают работать прежним образом. К началу второго десятилетия этого века мы вдруг увидели, что каждый четвертый-пятый человек в России – вопреки титаническим усилиям государства – начинает превращаться в самостоятельную фигуру. У государства появляются два мощнейших оппонента – сложная личность и гражданское общество. Ни с тем, ни с другим оно пока не может выстроить отношения. Это новые вызовы. К ним система еще должна адаптироваться, освоить их, но на это потребуется время.

У таких ресурсов, как гражданское общество и сложная личность человека, возникают собственные источники поддержки. Это, конечно же, растущее благосостояние значительной части общества. Люди теперь способны за свои деньги получить образование, лечиться, самоорганизоваться, вступить в неконтролируемые коммуникации, получить альтернативную информацию, становиться благотворителями.

Исключительно важную роль в появлении принципиально иного доступа к информации играют и новые медиатехнологии. В результате происходит процесс обретения независимости отдельных структур общества, традиционных и возникающих институций от существующих моделей жизни, столетиями ориентированных на примат государства. Этот процесс шел по нарастающей последние семь-восемь лет и впервые очень ярко проявился в становлении волонтерского движения. Сначала во время пожаров, а затем – наводнения в Крымске, а теперь в тысяче других дел. Самоорганизация и информационная поддержка этого движения разворачивались на платформе уже не телевидения, а Интернета.

Информационно и технологически продвинутое российское общество осознало, что многое может сделать в рамках движения добровольцев. Это обескуражило государственную власть и общенациональные СМИ. До этого они сами решали, сколько тратить на сочинскую Олимпиаду, которая, как известно, в три раза дороже, чем Лондонская, где, кому и как транжирить деньги. Вдруг приезжают какие-то неизвестные люди... «Кто вам разрешил? Кто вас контролирует? К какому начальнику вас вызвать? Почему вы дезавуируете наши оценки? Кто вы вообще такие?» Таким образом, отдельные граждане и целые структуры получили свободный голос в новых медиа.

Они сами теперь определяют мотивы, формы и практики своего поведения. Государство впервые столкнулось с этим в массовом масштабе. Раньше ему противостояли оппозиционеры-диссиденты, которые могли выйти на Красную площадь, написать критическую статью или коллективное письмо. Но чтобы собрать многие миллионы долларов на социальную помощь, взять на себя функции официальных

структур... Это самоуправство. Теперь с ним придется мириться, сотрудничать, снабжать определенными ресурсами. Благотворители и волонтеры посылают деньги анонимно, создают новые платформы и технологии для коммуникации и организации людей, активно используя веб-сайты или каналы интернет-телевидения. Государство вынуждено терпеть инициативу, неподконтрольность, невидимые способы самоорганизации, другую экономику. Здесь оно попадает во многие западни и ловушки, которые пока еще не осознает: опасность, которую представляет для него самостоятельность человека и независимость гражданского общества.

Оппоненты системы не знают социокультурных оснований того, как она устроена. Приведу один пример. Выдающийся общественный деятель 1990-х Егор Гайдар в те месяцы, на которые он получил от Бориса Ельцина власть премьера, достаточно точно представлял, в каких семи-восьми местах необходимо обесточить советскую экономику. Ее связи и зависимости. Он к этому готовился лет двадцать и заранее спроектировал, где следует перерезать корни системы, на которых она держится. На самом деле их множество, но важно поменять главные. И уже через три месяца двадцать миллионов квадратных километров огромной страны впервые с 1914 года наполнились едой.

Сейчас нет политиков или ученых, знающих, как трансформировать идеологическую доктрину, экономическую платформу, сферу социальных коммуникаций, информационную практику. Вызовы реальной жизни, появляющейся новой цивилизации есть (и огромные!), а мощного интеллектуального, социокультурного, концептуального и символического предложения на этих рынках пока нет.

Однако мир в технологическом смысле развивается очень быстро. Понятно, что в конце следующего года мы должны будем отключить аналоговое телевизионное вещание. И это огромный вызов для российской системы коммуникаций. Если Первый канал еще несколько лет назад имел 20–25 процентов эфира, то сегодня он имеет 11 процентов – в два раза меньше. Это во многом меняет содержание, формы, результат воздействия на аудиторию. Неизбежно возникает определенная неподконтрольность контента, потому что количество каналов неотвратимо будет увеличиваться. Появление смартфонов в половине российских домохозяйств к концу 2016 года поменяет саму структуру потребляемого контента. Сдерживать эти процессы не сможет уже и сам пугливый российский телебизнес, который будет метаться между желанием заработать на новых возможностях и страхом за свою благополучную, политически лояльную жизнь.

Очевидно, что подлинная свобода СМИ разрушает сложившиеся устои, поскольку по самой своей природе продвигает развивающиеся, а не консервативные модели. Но наш медиарынок спроектирован таким образом, что бизнес-интересы будут и в дальнейшем голосовать за «политическую стабильность» как гарантию рекламных доходов. Телепродюсеры не способны предчувствовать последствия

технологических и цивилизационных вызовов. Не смогут, на мой взгляд, они и достаточно быстро модернизироваться, готовясь к переходу на цифровое вещание.

У отечественных телеканалов было два этапа: три года до ареста Михаила Ходорковского и первые два года президентства Дмитрия Медведева, когда возникали симптомы идеологической «либеральной загогулины» (выражение из лексикона Бориса Ельцина). Люди тогда даже выучили слово «модернизация», о котором до этого понятия не имели. Сейчас оно ушло из повседневного обихода, можно сказать, полностью потеряло свой смысл. Технология «преемника», как показала практика, для протофеодальной системы опасна. Теперь появились более хитрые схемы: лояльный потребительский европеизм команды Сергея Собянина, может быть, еще более замысловатая, кажущаяся невероятной постановка. Вдруг «выяснится», что Ксения Собчак – специальный проект секретных служб, давно готовится ими в русские Маргарет Тэтчер, через четыре года после того, как некоторое время отсидит в тюрьме… Я верю в креатив российской культуры, которая в поисках выхода из, казалось бы, неразрешимых проблем в целях адаптации к вызовам времени будет искать самые неожиданные способы самосохранения.

Особенность нынешнего момента состоит в том, что власть в полной мере не осознает опасности, исходящие от новой информационной культуры. Какие-то важные вещи она еще не отрефлексировала. Скажем, подрывает или укрепляет официальную систему канал «Дождь»? Можно ли допустить такое: сидят в его студии Лобков, Дзядко и Макеева и иронизируют над Кремлем за частные деньги! Показывают «стране и миру», что это можно делать, а репутационный капитал не менее важен и, видимо, в конечном счете будет не менее выгоден, чем финансовый.

Есть такие вот медийные островки, платформы независимости, которые питают эту среду, усложняют ее. И они, наверное, будут в будущем объединяться. Это как своего рода намытая земля в Сингапуре. Поначалу немного песка, добытого из моря, а затем раз – одно из самых эффективных в мире государств, где почти нет полиции, но есть моральные принципы, превосходное образование, высокий уровень жизни. Намыли песок идеологического, а значит, социального и экономического благоразумия.

Процесс усиления конфронтации в нашем отечестве идет во многих направлениях. В том числе и из-за того, что властвующая элита недооценивает многие обстоятельства и следствия, связанные с нынешней виртуальной свободой, недооценивает специфику ее воздействия, не может «отключить» ее. Находится в заложниках у новой информационной технологии, поскольку не может, не умеет подкупить ее. Дискредитировать, разложить, завербовать. Не в состоянии контролировать тотально. У действующей системы наступили трудные времена. Она может проиграть, что, увы, чревато и неизвестными нам сегодня социально-психологическими потрясениями.

Современное российское телевидение в изменившемся в последние три года контексте выполняет уже не такую очевидную функцию, как на протяжении 1990-х и даже 2000-х годов. Страна разделилась на два народа – «праймовый» и «ночной». Почти треть тридцатипятилетних живущих в городах образованных людей, говорят: «Мама, не держи Вовку у телека. То, что ты смотришь, – это вранье и гадость. Сама травись, а Вовка пусть уж лучше торчит в компьютере». Какие-то пусть и не самые массовые группы граждан постепенно высвобождаются из-под информационного контроля. Таким образом, технологическая революция, привычка к независимому высказыванию, свобода информации в Интернете, неудовольствие от контента федеральных каналов, возможности появления сотен кабельных и спутниковых каналов, равно как и культурный опыт людей, пересекающих границу (сегодня в России у граждан 18 миллионов зарубежных паспортов), – это все разрушает не только сложившуюся машину производства представлений миллионов о реальности, но и бросает некоторые неотрефлексированные вызовы нынешнему устройству жизни в нашей стране.

Вера Зверева. При таком ви́дении, когда отечественное телевидение жестко соединено с государственной машиной и противопоставлено по своей философии цифровым средствам коммуникации, у ТВ как такового есть какое-то будущее? Или мы заканчиваем с этим типом коммуникации? Если рассматривать телевидение как культурную форму, которая родилась в определенное время и в определенное время должна уйти или радикально трансформироваться, то имеет ли смысл говорить о его перспективах как медиума или мы просто закрываем эти двери?

Даниил Дондурей. Как все другие виды человеческой культурной деятельности, телевидение подвержено все тем же испытаниям временем. Я думаю, во-первых, что оно изменит свою форму. Оно будет, конечно, отделено от «ящика», и его можно будет носить с собой, пристегивать, складывать, управлять на расстоянии, перемещать. Появятся разные формы развертки, позволяющие ему стать более мобильной технологией: например, я открываю небольшое устройство, и изображение становится на всю стену или уменьшается до спичечного коробка. Я вообще не завишу от специального оборудования или ношу его с собой.

Второй момент – оно будет тотальным и полифункциональным. Третий – появится гигантский выбор разных видов контента, так же как это происходит с книгами. Появятся десятки тысяч переводимых на любой язык каналов. Я одну тему не буду затрагивать, она сложная и чрезвычайно существенная, – это экономика телевидения, которая тоже будет меняться. И наконец, на телевидении произойдет очередная революция, которая очень активно идет сейчас в Интернете; это будет революция самодеятельного творчества. Для того чтобы сегодня снять фильм, нужны профессионалы плюс миллион долларов. Видимо, сложится ситуация, когда ничего этого не понадобится. Делать свои

программы и снимать фильмы будут любые люди, начнут показывать их в сетях, организовывать новые типы трансляции телепродуктов. Не важно, режиссер я или банкир, профессионал или любитель, – я делаю этот продукт так же легко, как сегодня пишу в сети или как в XVIII веке отправлял бы письмо соседу или приятелю.

Появится целый ряд новых функций, связанных с трансформацией как технологий, так и самих моделей культуры.

Вера Зверева. И при этом телевидение не станет Интернетом?

Даниил Дондурей. Думаю, что не станет или они будут объединяться в разные конфигурации. Все-таки телевидение в первую очередь передает изображение. Это картинки, специальная деятельность, связанная с невербальной коммуникацией. Она, конечно, будет сильно эволюционировать. Кроме того, мы не учитываем огромного удовольствия от творчества, которое испытывают люди, занимающиеся монтажными практиками. Чрезвычайно интересно создавать свою, «собственную» реальность. И затем пребывать именно в ней. Фиксировать ограничения этой реальности. Все это можно будет делать с помощью телевизионных технологий.

Телевидение, я думаю, не погибнет, а будет интенсивно развиваться и станет совершенно другим. Но какие-то значительные возможности, связанные с этим типом коммуникации, мне представляется, будут сохранены. Точно так же как можно обратиться одновременно к трем зрителям, можно будет обратиться и к трем миллиардам (как это, например, происходило на открытии лондонской Олимпиады). Свобода расширяющихся возможностей и их перспектив – она, видимо, навеки, и это величайшая ценность человечества. ✦

Версия этого интервью была опубликована в сборнике «От центрального к цифровому: телевидение в России». Под редакцией В.Струкова и В.Зверевой. Воронеж, Воронежский государственный педагогический университет, 2014.

Елена Юрьева

«СТРАХОВАНИЕ – СТРАШНАЯ СИЛА»

Киноцитаты в роли слоганов

Елена Юрьева – генеральный директор Центра коммуникационных стратегий и Центра подготовки менеджеров PR, декан факультета рекламы и PR Высших литературных курсов имени И.А.Бунина.

Слоган сегодня стал социокультурным феноменом, обладающим реальным влиянием и воздействием на общественное мнение в силу своей широкой распространенности и даже вездесущности. Помимо решения своей прямой задачи – информирования он должен в качестве текстовой рекламной доминанты зарабатывать на сытую жизнь рекламодателя. А для общества желательно, чтобы послание, закодированное в слогане, не разрушало и не обирало человека, а скорее, просвещало, воспитывало. Как добиться компромисса между такими разнонаправленными задачами? Говорить о социальной ответственности за любые вербальные вмешательства в жизнь человека, повышать качество слоганов, напоминая рекламодателям о последствиях внедрения новых форматов современных коммуникаций, способствующих стагнации или развитию?

Михаил Эпштейн в статье «О «Фейсбуке»[1] говорит о неизбежном процессе вытеснения слова и текстов из нашей жизни: «Вербальность теснится визуальностью, картинок становится едва ли не больше, чем текстов, а значит, текст должен соревноваться с картинками за внимание читателей, то есть поддаваться такому же быстрому восприятию, как визуальный образ. Это суровое испытание для нашей многословности… Я думаю, что переход к мини-жанрам интеллектуальной словесности – афоризмам, фрагментам, тезисам – неизбежен: время страшно уплотняется, на чтение не то что книги, но даже полноформатной статьи не остается времени…»

Слоганы как популярный словесный жанр в силу своей концентрированной содержательности и при этом текстовой лаконичности являются эффективными коммуникационными инструментами, вполне

1. См.: «Новая газета», № 53, 20.05.2013.

соответствующими времени, психологии современного человека, типу действующей сегодня культуры. Они способны успешно конкурировать в борьбе за внимание читателей текстов и зрителей визуального ряда окружающей нас рекламы. Что может быть притягательнее, чем знаменитые фильмы, которые просто переполнены киноидеями и любимыми фразами. По всем этим причинам фильмы – излюбленный материал для современных создателей слоганов и часто по воле таких плагиаторов забытые картины именно в рекламных кампаниях обретают свою очередную «вторую жизнь».

Заимствование киноидей

Качественный слоган – это всегда эксклюзивная, лаконичная, символично-образная и легко запоминающаяся фраза, выражающая суть рекламного сообщения. Сложно в каждом конкретном случае определить перспективные и выигрышные идеи, смыслы и преимущества рекламируемого продукта. Еще более трудно изобрести такую словесную конструкцию, которая передавала бы искомые смыслы и при этом была лексически яркой, нестандартной. А уж если форма и содержание слогана безупречны, мы создали для себя уникальную интеллектуальную собственность, которую нужно защищать от возможного ущерба и тем более воровства. Именно поэтому для юридической гарантии многие слоганы сегодня официально регистрируются в качестве интеллектуальной собственности.

Творцы слоганов – в качестве рабочей альтернативы прямым цитированиям – предпринимают попытки использовать фрагменты популярных и хорошо запоминаемых текстов. На это, естественно, еще накладывается и ассоциативная составляющая. В качестве примера такого использования прецедентного текста можно отметить промослоган жилого квартала «*...И кошке приятно. Скай Форт*». Слоган открыто манипулирует нашими ностальгическими чувствами – в голове всплывает знаменитая киношная фраза, произнесенная актрисой Татьяной Дорониной и ставшая популярной поговоркой: «Доброе слово и кошке приятно!» Да и кошка как языческий символ новоселья, издавна запускаемая на Руси в новый дом, тоже оказывается к месту при рекламе, в данном случае от имени девелоперов.

Таким же приемом пользовались текстовики, создавая слоган на основе фрагмента киношной песни опять же для сверхдорогой сферы недвижимости: «*Здравствуй, небо голубое! Переделкино Ближнее. Абсолют*». Веселье – по Фрейду – здесь в том, что избрана была не совсем политкорректная для продаж и репутации девелоперов фраза из песни удалых разбойничков – лисы Алисы и кота Базилио: «Какое небо голубое! Мы не сторонники разбоя...» Так что здесь реклама поется от имени разбойничков. Гораздо мягче и деликатнее воспринимается слоган той же компании с использованием прецедентного текста на тему гипотетических детских стихов: «*Рады Зайчики и Белочки! Переделкино Ближнее. Абсолют*».

Еще один пример многофункционального и чрезвычайно популярного слогана, благодаря кинофильму ушедшего в народ. Вольные адаптации – низведение до уровня рекламной фразы – произошло здесь с евангельским текстом, преподносящим слова Иисуса: «...возврати меч твой в его место, ибо все, взявшие меч, мечом и погибнут»[2]. Эта цитата, трансформированная сценаристом фильма «Александр Невский» Петром Павленко была просто волюнтаристски приписана им главному историческому герою фильма – князю Александру Невскому. А дальше происходит следующее: видоизмененные и упрощенные фразы *«Но если кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет! На том стоит и стоять будет русская земля!»* уже как подлинно произнесенные слова русского князя в качестве исторически достоверного факта вошли во все советские школьные учебники истории. Первая часть этого милитаристского суждения в качестве слогана живет и сегодня – на нем до сих пор зиждятся чуть ли не все главные постулаты патриотического воспитания.

Воровство идей в слоганах может быть связано и с присвоением хорошо известных киносюжетов, которые далее намеренно искажаются. К примеру, помимо самого слогана его изготовители эксплуатируют еще и имя Александра Невского как знаковый национальный бренд, попавший в массовое сознание, в том числе благодаря гению Сергея Эйзенштейна. С трудом, но все-таки узнаваемый Александр Невский в исполнении резидента Воли из «Комеди Клаб» сражается с рыцарями за возможность в случае победы похрустеть сухариками «ХрусTeam». В этом ролике якобы Александр Невский в современно-маргинальной трактовке якобы победил тевтонцев, всего лишь весело и нагло жуя сухари и изгаляясь над супостатами. Все оказалось так просто, но осадок от оскверненной российской истории, конечно же, остается. А если сравнивать гениального Черкасова в роли Невского и раскрученного молодца из комедийного шоу, становится тем более «за державу обидно!».

В другом слогане наблюдаем своего рода «разграбление» киноидей Леонида Гайдая, оказавшихся полезными для активизации продаж соков: *«Жить хорошо, а с «Любимым» еще лучше!»* Это парафраз жизненного кредо одного из героев популярнейшей кинокомедии «Кавказская пленница»: *«Жить хорошо!» – «А хорошо жить – еще лучше!»*

А в качестве литературного заимствования из романа Михаила Шолохова и одновременно из названия фильма Сергея Бондарчука вспоминается слоган: *«Они сражались за Родину! Слава армейцам – героям Олимпиады в Пекине! ЦСКА и Правительство Москвы»*. Поражает резкое понижение планки – соотнесение понимания масштабов сражений за Отчизну и спортивной борьбы.

И в продолжение этой темы – пример московских слоганов, посвященных Олимпиаде в Сочи: *«Москва – Сочи. В спорте только девушки!»*, *«Москва – Сочи. Ближе, чем кажется. Правительство Москвы»* (июнь 2013 года). Первый, рекламирующий спортсменок – москвичек,

2. Мф. 26:52.

участниц Олимпиады исключительно по гендерному принципу, является очевидным использованием названия фильма «В джазе только девушки».

Каждый день очередной подвиг осуществлял герой Олега Янковского – барон Мюнхгаузен в знаменитом фильме Марка Захарова. И вот пришла пора барону побеждать в рекламе в свободное от банкинга время сразу за всех виртуальных клиентов. *«Новый интернет-банк «Альфа-Клик». Освобождаем время для подвигов! Альфа-Банк»*. И опять недоумение: как выглядит в глазах консервативной публики репутация банка, привлекающего на помощь в рекламных целях имидж барона Мюнхгаузена?

«Но если кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет! На том стоит и стоять будет русская земля!»

Добровольно или принудительно: актеры и реклама

Использование известных актеров в рекламе – широко известная практика, напрямую эксплуатирующая их репутацию и подразумевающая их мощное воздействие на определенные целевые аудитории. Создатели рекламных роликов и слоганов, их сопровождающих, считают, что для простоты исполнения можно и без согласия актеров включать их в очередной ролик.

Перефразировка запоминающихся цитат при моделировании слоганов – довольно распространенный прием. *«Спасские ворота». Страхование – это страшная сила»*. Сам по себе слоган веселит и в меру напоминает советскую киноклассику. Проблема только в том, что рекламный видеоролик без затей смонтирован из эпизода известного фильма. И вот Фаина Раневская с присущей ей человеческой харизмой от имени страховой компании заявляет: *«Страхование – это страшная сила!»* Знаменитая фраза «Красота – это страшная сила» беззастенчиво помещена в другой контекст. Георгию Вицину также достался нежданный объем рекламной славы: по мотивам и с опорой на текст из веселой советской кинокомедии развивается промокампания: *«Покупай, торопись, – ЗИЛ разыгрывает приз!»* И в этом слогане пусть

«Красота – это страшная сила»

отдаленно, но узнаем слова Труса из блистательной «Операции «Ы»: «Не зевай, торопись! Покупай живопись!» Даже мультяшному коту Матроскину от имени молочного предприятия приходится зазывать клиентов: «*Простоквашино. До свежего творога рукой подать*».

Традицией стало и добровольное участие известных актеров в рекламе (правда, многие позже открещиваются от своих рекламных ролей и гипотетических имиджевых обязательств по ими же рекламируемому продукту). Они говорят с нами слоганами, которые потом разлетаются по миру в качестве цитат. «*Все кончено… С кем расстается Антонио Бандерас? Узнай больше*», «*Ешь, пей, жуй Orbit!*». Ролик хороший, но все-таки странный вариант рекламного сценария для такого актера – Бандерас с его образом мачо банально жует жвачку и обижает маленьких грязенышей! «*Chanel № 5. Неизбежно*». Брэд Питт многозначительно произносит эти странные для России слова: для нас ведь неизбежность сродни безысходности. Актер держится естественно, имеет на это право в силу своей огромной популярности и харизматичности.

«*Интернет-магазин «Эльдорадо.ру». Отвечая на ваши запросы*» – с таким слоганом обращается к досточтимой публике Гоша Куценко, с трудом осваивая эту неудобоваримый и неудобопроизносимый текст, но все-таки профессионально отыгрывая главную роль в серии роликов компании «Эльдорадо», он ведь с 2013 года является ее рекламным лицом. Елена Проклова активно рекламирует косметику DeSheli, завершая ролик и соблазняя покупателей слоганом радушной хозяйки: «Каждому пришедшему – крем с моим автографом в подарок!»

Востребованность актера и телеведущего Дмитрия Нагиева просто зашкаливает, он много чего рекламирует. Дело дошло до того, что в ноябре минувшего 2013 года после очередного взлета публичного

интереса к его бренду настала пора потягаться в степени популярности с самим Александром Сергеевичем: «Ай да Нагиев, ай да сукин сын!»

Путеводная звезда

Иногда определенная судьбоносность сюжетов слоганов оправдывается авторами, но чаще их создатели просто имитируют нашу жизнь в плотном окружении слоганов и сочувствуют персонажам, которые усматривают в них мистический инструмент, управляющий их жизнями. К примеру, такой параллельный мир активно участвует в жизни героев фильма «20 сигарет»: *«Скажи наркотикам «нет»!»*, *«Позвоните родителям»*, *«Смени небо над головой»*, *«Работа как инстинкт»*, *«Живи легко!»* – вот небольшой набор вполне реальных, популярных по своим идеям слоганов-суфлеров, подсказывающих нам следующий шаг.

Все возрастающая роль и сила их мощнейшего психологического воздействия на человека отражена в фильме Анны Меликян «Русалка». Авторы как бы нанизывают судьбу героини на слоганы, которые служат жизненными ориентирами для провинциальной и странной девочки, соответствуют ее настроениям и ожиданиям, а также служат своего рода указателями на ее жизненном пути. Многочисленные городские слоганы словно ведут Русалку, предсказывают судьбу, предостерегают, подбадривают, вливают жизненную энергию, вдохновляют на поступок. Фильм убеждает нас в том, что человек, и особенно пришлый, чужой, в большом городе чрезвычайно одинок. В этой сумасшедшей круговерти и суете – только рекламные слоганы молчаливо, но обязательно и даже навязчиво – общаются с социальными лузерами, юродивыми, неудачниками, городскими сумасшедшими. Если к этой категории «понаехавших» добавить еще и москвичей, живущих на грани выживания или за чертой бедности, то мы получим армию жаждущих любой помощи и нуждающихся хотя бы в смысловом спасении.

О беспощадной и тотальной роли рекламы (и, в частности, ее активного компонента – слоганов) в жизни современного человека говорится и в фильме Ивана Вырыпаева, который участвовал в программе кинофорума «Кино XX века» на VII Римском кинофестивале – Festival del Cinema di Roma (2013). Этому событию посвящена статья Ларисы Малюковой «Игра на повышение»[3]: «...Торжественная церемония закрытия кинофестиваля началась с маленького фильма Ивана Вырыпаева «На правах рекламы», также получившего отдельный приз. В нем красавица Каролина Грушка пьет апельсиновый сок Rich и беседует с русско-американским актером Казимиром Лиске о сущности и философии рекламы. Играют они крайне нарочито, зазывно смотрят прямо в камеру: *«Если мы этого захотим!»*, *«Отдохни!»*, *«Твоя любовь – всегда в твоем телефоне!»*, *«Значит, и возлюби ближнего, как самого себя, – тоже продукт?»*, *«Of course!»* В ироническом вырыпаевском спиче в очередной раз просматривается мысль о современном человеке как стопроцентном рекламном продукте...»

3. См.: «Новая газета», № 131, 22.11.2013.

Слоганы как традиционная характеристика фильма

Последнее время слоганы всегда присутствуют в качестве значимой части рекламных кампаний по продвижению фильмов, традиционно обеспечивая успешные продажи и прокат кинопродукции. Для этого практически в любом перечне характеристик и критериев качества фильма в обязательном порядке теперь упоминаются слоганы. С их помощью потребители могут знакомиться с концепцией фильма, особенностями режиссерского прочтения сценарного материала, характеристикой времени и места кинособытия, описанием главных героев картины, рекомендованной целевой аудиторией.

Слоган с описанием адресата фильма «Жмурки» «*Для тех, кто выжил в 90-е*», созданный, по словам продюсеров, Ренатой Литвиновой, стал победителем в соответствующей номинации конкурса «Золотой движок». Этот конкурс был создан для анализа лучших рекламных материалов и способов продвижения российских фильмов и телесериалов. На рекламном плакате фильма «Жмурки» этот слоган был вторым по значимости вспомогательным текстом. А первым все-таки был слоган «*Беспредельная комедия от режиссера «Брат» и «Брат-2»* с более сильными на то время аргументами, призывающими к просмотру этой картины. Это и анонс «беспредельности комедии» как убойного жанра, и ссылка на маститость режиссера с учетом его предыдущих популярных в народе работ.

Создатели российского кино и текстов, их продвигающих, к сожалению, очень часто вместо реальных преимуществ фильма предпочитают концентрировать внимание на его инструментальных характеристиках, применять бессодержательные и чисто технические приемы рекламы.

«Дневной Дозор». Первый фильм года». На сопротивлении материалу такой слоган неизбежно вызывает закономерный вопрос: почему именно этот фильм – первый? Потому что его премьера была в первые часы нового года? Недоумение вызывает и кем-то придуманная, но совершенно непонятная потенциальным зрителям иерархия: «*Питер FM». Второй фильм года»*. И еще один пример слогана с использованием визуального приема: «*В январе будет ЖАRA*». Чем завлекательна такая игра с включением латинской буквы в название фильма? А если слоган мы не видим, если он только произносится? «*Консервы». Никогда не знаешь что внутри*» – слоган претендует на метафорическое описание содержания картины и интригует зрителей. И еще один пример, демонстрирующий романтизм героев военного фильма, которые вынуждены сражаться и умирать: «*9 рота». Они хотели, чтобы их любили*».

Западные продюсеры с помощью слоганов предпочитают иллюстрировать концептуальность и смысловую содержательность своих произведений. В качестве ярких примеров: *«Матрица». Реальность осталась в прошлом», «Эквилибриум». Только одно сильнее системы – человек, вставший над ней», «Армагеддон. Он ближе, чем ты думаешь».*

Фильм Никиты Михалкова 1994 года «Утомленные солнцем» сопровождается почему-то англоязычным слоганом: «*A moving and poignant story set against the corrupt politics of the Stalinist era*». Эта деталь свидетельствует о том, что фильм предназначался для продажи преимущественно иностранным зрителям. Фильм «Утомленные солнцем–2: Цитадель» продвигался с помощью классической для военного периода фразы «*Ни шагу назад!*». Этот слоган цитирует известный приказ Верховного главнокомандующего. Наши солдаты в сражениях Великой Отечественной войны должны были стоять только насмерть и погибать с криками: «За Родину, за Сталина!» В жанре кинослогана здесь фиксируется главная идея, содержательный концепт картины?

«–Жить, как говорится, хорошо.
– А хорошо жить – еще лучше»

Комплексная промокампания фильма

Слоганы идеально работают при продвижении любого кинопродукта. В качестве образца рассмотрим комплексную кампанию, сопровождающую выход на экраны фильма «Ночной Дозор» в 2004 году. Анализируются только слоганы, размещенные на постерах и других рекламных полиграфических материалах.

«*Неограниченный потенциал*» – анонс широчайших возможностей фильма.

«*8 июля ты станешь иным*» – конкретная дата как точка отсчета события в жизни, важного для каждого…

«*Время решит за нас*» – апелляция к жизненно пассивным и внушаемым зрителям.

«*Смотрите в кинотеатрах*» – напоминает старый советский призыв: «Смотрите во всех кинотеатрах страны».

«*Войти в сумрак*» – анонс жанра фильма.

«Это же… воронкаааааа!!!» – эмоциональный посыл и апелляция к особо чувствительным зрителям.

«Первый канал представляет саундтрек к фильму «Ночной Дозор» – образец комаркетинга: фильм + телеканал + саундтрек.

«Саундтрек к фильму «Ночной Дозор» и «Новый хит «Мумий Тролля» – образец комаркетинга: фильм + саундтрек + автор «Мумий Тролль».

«Контантин Хабенский, Владимир Меньшов, Валерий Золотухин в фильме Тимура Бекмамбетова «Ночной Дозор» – еще один образец комаркетинга: фильм + три титулованных актера + режиссер фильма.

«Быстрый, дерзкий Константин Хабенский» – слоган со стихотворными аллюзиями, славящий актера, выступающего в главной роли.

«Первая часть легендарной трилогии. «Ночной Дозор». Более 30 млн. долларов в мировом прокате!» – анонс продолжения фильма + название фильма + мифическая финансовая отдача в прокате, которая рядовому зрителю ничего не говорит, кроме серьезной цифры и ссылки на какую-то мировую известность.

А вот международная поддержка фильма в слоганах, естественно, призвана учитывать ментальность иностранного зрителя. Здесь наблюдается другая аргументация и иной набор сражений – между светом и тьмой, иное понимание террора, ада и многого другого.

Слоганы как инструмент комаркетинга

На российском кинорынке в 2007 году по принципу сочетания корпоративных и коммерческих идей был впервые сконструирован слоган для промокампании фильма, состоящий из трех компонентов – корпоративный бренд автора, заменяющего кинопроизводящую корпорацию, + название фильма + коммерческий слоган кинопродукта: *«Никита Михалков. Двенадцать. Кино для всех и про каждого»*. К этому добавляется корпоративный бренд той или иной компании. *«Фестиваль «Кинотавр» и «Билайн» знают, как сделать твой день ярче. «Билайн». Живи на яркой стороне»*. В рамках этой же кампании используется слоган *«СТС, фестиваль «Кинотавр» и «Билайн» сделают твой день ярче»*, в котором в тройственный союз вошел еще и телеканал.

Издатели в промокампаниях, продвигающих в этом случае уже книгу по мотивам популярного фильма, также объединяются с продающей книжной сетью. Получается слоган *«Гарри Поттер. Дары смерти. Спрашивайте в книжных магазинах России 15 октября»*. Структурно слоган выглядит так: книга, подразумевающая известный кинофильм, + призыв всем прибыть в книжные магазины страны в определенный срок. Или еще один образец комаркетинга фильма и телеканала в слогане: *«Гарри Поттер». Все серии. Большое кино на ТНТ»*.

Пользователи Фейсбука после митингов на Якиманке и Болотной в феврале 2012 года голосовали в Интернете. Выбрали лучшие, на их взгляд, митинговые плакаты и лозунги проведенных шествий[4]. Первое

4. См.: «Новая газета» № 13, 08.02.2012.

место было отдано лозунгу «*Не раскачивайте лодку – нашу крысу тошнит*!». На втором – «*У свободы нет плохой погоды*». На третьем месте оказался слоган «*Не замерзнем, не простим*». Затем вполне узнаваемый по ссылке на текст широко известной рекламы стиральных порошков «*Вы всё еще в Кремле? Тогда мы идем к вам*». Результаты конкурса свидетельствуют о том, что и политические акции в значительной мере сегодня рубрицируются смысловыми координатами слоганов.

Кино по давней традиции продолжает властвовать над нами, манит, восхищает, обучает, влияет, воспитывает. Предлагает огромный материал для использования в рекламе. Как же в наше меркантильное время не обратиться к такому кладезю чужой креативности для воздействия на массовую аудиторию. Как можно избежать соблазна перефразировать любимые реплики из любимых лент? Из киноколодца вполне успешно удается «водицы напиться» многим авторам слоганов.

По-прежнему одна из самых значимых содержательных характеристик того, что́ российский человек видит, чувствует, осязает, обоняет, связана с кинематографом. С восторгом от продукции знаменитых кинофабрик в Лос-Анджелесе, родных и близких компании «Макдоналдс», ее классические чизбургеры рекламировались слоганом «*Прям Голливуд! Классика всегда в цене!*». Да и наши промоутеры не отстают от зарубежных коллег: «*Всё как в кино. Коньково. 20 лет*». При этом авторы не отдают себе отчет в том, что реальная жизнь и жизнь киношная – это, как говорят в Одессе, «две большие разницы» в восприятии их же клиентов – посетителей и покупателей. Нам продолжают внушать: рынок – это красивые декорации, а не реальная жизнь; не осуществление мечты, а сплошная «фабрика грез», в которой нас приглашают стать ряженными, но при этом виртуальными киногероями. ◆

Сол Шульман

ТАНЯ

Фрагмент автобиографической книги Семена Шульмана под условным названием «Сказки Соломона», над которой сейчас работает автор, посвящается памяти скончавшейся в этом году Татьяны Самойловой, его первой жены.
В основе книги беседы С.Шульмана с известным журналистом и обозревателем радио «Свобода» Иваном Толстым.

Эти страницы были написаны мною незадолго до смерти Татьяны. И вот ее не стало. Я изменил в этом тексте только время – настоящее стало прошедшим. Сегодня наши телевидение и пресса наперебой и взахлеб рассказывают о великой русской актрисе, о нашей национальной гордости, создавая «волну патриотизма» на ее имени…

Если бы я писал этот очерк сегодня, то предварил бы его эпиграфом из классики: «Они любить умеют только мертвых» и обязательно поместил бы в него телеграммы «большого горя и соболезнования» от наших верховных властей…

Не знаю, как дальше сложится моя жизнь, но мне хотелось бы сделать фильм о двух актерских судьбах. И чтобы одной из его сюжетных линий была поразительная жизнь и судьба Татьяны Самойловой…

Неисповедимы судьбы людские – великая древняя истина. История нашей любви с Татьяной Самойловой началась в 1963 году на далеком Памире, когда она еще не знала о моем существовании, а я знал о ней лишь как о кинозвезде, обитающей где-то в небесах славы…

Студент режиссерского факультета ВГИКа, я проходил тогда практику на киностудии «Таджикфильм», где снимал свою первую экранную работу. Ленте этой – «Среди белого дня» – была уготована непростая судьба, и лишь непосредственное вмешательство главного редактора газеты «Известия» Алексея Аджубея, а затем и Никиты Хрущева спасло меня от многих бед, возможно, даже и от тюрьмы. Но то была отдельная история, о которой не сейчас…

Само собой разумеется, что после того, как Аджубей и Хрущев похвалили картину, дирекция

«Таджикфильма» меня тут же полюбила. Фильм был отправлен на Всесоюзный кинофестиваль в Ленинград (1964), а в прессе появились лестные рецензии, одну из которых написал сам Сергей Михалков, всегда знавший, «куда ветер дует». Но полюбила меня дирекция «Таджикфильма» по-своему: начальство киностудии поехало в Ленинград представлять фильм, а режиссера пригласить «забыли». Конечно же, мне было обидно, и я решил ехать на фестиваль самостоятельно. За неимением денег купил билет в общий вагон. Всю ночь промучился в душном, битком набитом вагоне и, совершенно разбитый, рано утром появился в ленинградской гостинице «Октябрьская», где был штаб фестиваля и проживали его участники. Дирекции «Таджикфильма» ничего не оставалось, как включить меня в состав своей делегации.

Через несколько часов нас начали развозить в автобусах по кинотеатрам города, где проходили фестивальные просмотры и где мы должны были выступать, представляя свои картины. А во второй половине дня повезли обратно в гостиницу обедать. Уставший после бессонной ночи, я заснул в автобусе. Сквозь сон слышу, что журналисты берут у кого-то интервью, а женский голос повторяет: «Да тише вы, не орите, человек спит».

Проснулся я, потому что кто-то теребил меня за плечо. Открыв глаза, увидел, что рядом стоит очаровательная девушка. «Всё, – сказала она, – приехали… выходим…» Я поблагодарил. «Идем обедать», – сказала она. Я смутился, поскольку в кармане у меня были буквально копейки. Надо было как-то выйти из неловкой ситуации. «Да… – сказал я, – но мне надо сначала зайти к себе в номер и взять деньги…» «Нечего вам туда заходить, у вас там тоже ничего нет, – засмеялась она. – Пошли, у меня есть…» И мы отправились в ресторан гостиницы…

По дороге своим еще не совсем проснувшимся мозгом я лихорадочно соображал, откуда я ее знаю, где я ее видел. Наконец не выдержал и спросил… «Не ломайте голову…» – рассмеялась она. И вдруг до меня дошло, что это Татьяна Самойлова!

Не так давно мы с приятелем смотрели фильм «Леон Гаррос ищет друга». Я был так очарован героиней, что, толкнув приятеля в бок, пошутил: «Я на ней женюсь». Спустя какое-то время мы с ним же были в московском театре «Современник». Теперь он толкнул меня в бок: «Смотри, вон сидит твоя невеста…» В нескольких рядах от нас сидел маршал Георгий Жуков с женой, а рядом с ними Таня с отцом – Евгением Валериановичем Самойловым.

…И вот она рядом, знаменитая Татьяна Самойлова, от игры которой плакали даже такие звезды кино, как Джина Лоллобриджида и София Лорен. Так как же после этого не верить предчувствиям?!

После обеда нас опять развозили по «фестивальным точкам» для выступлений. Мы договорились с Татьяной, что встретимся в двенадцать часов ночи здесь же в ресторане, который обслуживал только участников фестиваля. Я вернулся в гостиницу часов в десять вечера.

До встречи оставалось еще два часа, так что я решил немного вздремнуть. Проснулся в два часа ночи…

Боже, как я себя ненавидел! Надо же быть таким олухом: тебя приглашала такая девушка, а ты проспал! На всякий случай я все же спустился в ресторан, понимая, что никто меня там уже не ждет, и увидел: за накрытым столиком сидит Татьяна, а рядом, держась за спинку ее стула, стоит Белла Ахмадулина.

Я подошел, полный раскаяния и извинений. Белла посмотрела на меня, потом на Таню и скептическим тоном произнесла: «И вот из-за этого ты никого не пускала за столик?!»

Фестивальная жизнь закружила нас – выступления, встречи, знакомства, ночное застолье… Таня познакомила меня с Иннокентием Михайловичем Смоктуновским, в то время просто Кешей, с которым она снималась в фильме «Неотправленное письмо». «Знакомься, Кеша, – сказала она, представляя меня. – Это дорогой для меня человек!» Кеша был подшофе. «Здравствуйте, очередной дорогой человек!» – съязвил он. Я чуть не вспылил, но сдержался…

Через два-три дня в том же ресторане Кеша подошел к нашему столику своей изящной походкой, про которую говорили, что сам выход Смоктуновского на сцену – это уже искусство, и, ёрничая, спросил: «Так вы еще не съехались жить в один номер?» На что Таня, рассмеявшись и поддерживая шутливый тон разговора, ответила: «Без штампа в паспорте коридорные не разрешают!» «Очередное ханжество, – сказал Кеша и обратился к тем, кто сидел за соседними столиками: – Ребята, за мной! Поможем влюбленным!»

Человек десять, в том числе я помню и Эмиля Лотяну, поднялись и отправились к Тане в номер. Естественно, что бдительная коридорная

не успела нас всех не только запомнить, но и пересчитать. Минут через двадцать все ушли, и мы с Таней остались одни.

Наши отношения развивались так стремительно, что мы еще и родителям ничего не успели сообщить, а в Москве уже пошли слухи, что Таня выходит замуж за какого-то режиссера, кажется, за Михаила Калатозова, который был в два раза старше нее. Естественно, слухи дошли до родителей, и Танина мама, чтобы как-то смягчить ситуацию, дала телеграмму примерно такого содержания: «Танечка не важно что он значительно старше зато хороший человек…» Было ли у нее разочарование, когда она узнала, что это не Калатозов, не знаю, но, судя по дальнейшему очень теплому отношению ко мне, думаю, что нет…

Фестиваль закончился передачей «Голубой огонек», которую телевидение транслировало на всю страну. Мы сидели втроем за столиком – Таня, Смоктуновский и я. И тут объявили, что я стал первым лауреатом только что учрежденной новой премии Союза журналистов СССР по кино. Эта премия была накануне создана Алексеем Ивановичем Аджубеем специально под мой фильм…

В Москве я попал в замечательный Танин дом… Любимый кинозрителями Евгений Валерианович Самойлов, умная мама из интеллигентной питерской семьи Зинаида Ильинична Левина, про которую Евгений Валерианович как-то сказал: «Если бы не было Зины, не было

бы и актера Самойлова… Она не только мой критик, она мой талисман…» И младший брат Тани Алеша.

Как известно, в нашей великой многонациональной демократической державе еврейское происхождение всегда считалось нехорошим, так что «плохие» национальные примеси не только политических вождей, но и кинозвезд замалчивались. Мне рассказали о случае, который произошел уже в постсоветское время – на кинофестивале в Ханты-Мансийске, куда была приглашена Татьяна Самойлова. Не берусь утверждать, что все было именно так, поскольку сам не присутствовал, а лишь пересказываю слышанное.

Фестивальный зал стоя приветствовал великую русскую актрису Татьяну Самойлову, которая в последнее время редко появлялась на публике. Поскольку слова «великая русская актриса» повторялись часто, Таня, видимо, шутя, заметила в микрофон, что она еще и Левина. В зале наступила тишина, а Саша Абдулов, который вел этот вечер, прошептал: «Таня, ты с ума сошла…»

Семье Самойловых я благодарен за глубинное погружение в мир театра и кино, за те посиделки и застольные разговоры, которые формировали во мне, тогда еще студенте, понимание жизни в искусстве. Здесь я познакомился с такими яркими личностями, как Борис Николаевич Ливанов, Михаил Иванович Царев, Борис Федорович Андреев, Цицилия Львовна Мансурова, Юрий Васильевич Катин-Ярцев и многие другие, имена которых украшают сегодня энциклопедию российского театра. Их рассказы о жизни, о времени и о себе – это для меня бесценные университеты…

Все они обожали Таню. Помню, с какой гордостью говорил Юрий Васильевич Катин-Ярцев: «Моя студентка!», имея в виду время учебы Татьяны в «Щуке» – театральном училище имени Щукина, где он преподавал.

Их тепло к ней рикошетом отражалось и на мне, что было приятно. А как было радостно, когда приходили нежные письма из Парижа от Нади Леже – художницы и жены великого Фернана Леже, с которой Таня дружила много лет. Эти сохранившиеся письма и репродукции картин, подаренные нам Надей, и сейчас передо мной.

…Танечка, дорогая – милая. Я все время думаю, как там Таня?.. Как она выглядит?.. Все говорят, что с каждым днем лучше и красивее… Муж хороший, все говорят… я еще не видела его, но ведь он мой земляк…[1] *На будущий год, если все будет хорошо, Вы приедете с мужем к нам на лето… Целую тебя и мужа…*

Дорогая родная Танечка – с Новым годом! Надеюсь, что у Вас все хорошо, и что муж хороший, и что ты, Танечка, жена хорошая…

Меня нередко спрашивали, что значит быть мужем Татьяны Самойловой, кинозвезды. А что вообще значит быть супругом творческого

1. Надежда Петровна Леже, как и я, родом из Белоруссии.

человека? Все мы клубок противоречий, особенно актеры. Чтобы войти в роль, надо ведь на время «выйти из себя». А потом – вернуться обратно. В этом процессе что-то теряется, что-то приобретается… Сложная профессия...

Всей этой непростой палитрой перевоплощений обладала Татьяна Самойлова. Она, конечно же, родилась актрисой – тонкая душой, ранимая, впечатлительная. Перед моими глазами прошло рождение образа Анны Карениной – роли, которую Таня репетировала с замечательным режиссером Александром Григорьевичем Зархи. Я часто присутствовал на этих репетициях дома у Зархи. Александр Григорьевич с Таней работали над ролью, а я в это время как мог помогал его дочке – милой Ниночке Зархи – готовиться к вступительным экзаменам в МГУ.

Во время репетиций Таня настолько входила в образ, что, возвращаясь домой, еще долго оставалась Анной и лишь постепенно, через часы, опять становилась Танечкой. А когда снимался финал фильма, где Анна бросается под поезд, то вся съемочная группа была напряжена, а машиниста паровоза специально предупредили быть особо внимательным, так как боялись, что Таня могла войти в образ Анны настолько, что действительно совершит самоубийство.

Многократно перечитывая «Анну Каренину» – не сценарий, а самого Толстого, – Таня десятки раз спрашивала, что, по моему мнению, хотел сказать автор той или иной фразой, в чем ее глубинный смысл. Такая вдумчивость и желание знать главное в своей героине, понять ее особенный характер и воплотить его на экране – свойство настоящей творческой личности.

Благодаря Тане мне довелось познакомиться со многими звездами отечественного и мирового кино, и я с полной ответственностью могу сказать, что даже на их фоне она выглядела актрисой высокоинтеллектуального плана. Для нее создаваемый образ – это не застывшее полотно, а живой человек, с которым она нередко делилась своими личными чертами. Ее радостное подпрыгивание на одной ноге: «Журавлики-кораблики летят под небесами...» в фильме «Летят журавли» – это штрих ее собственного характера, это она и есть…

Ну а вне профессии она Белка, как называли ее дома за раскосый разрез глаз, – веселая, смешная, задорная, со всеми плюсами и минусами актерской натуры. Таню очень любила богема старшего поколения. Наверное, они видели в ней свою молодость. Помню, как сразу после нашего приезда из Ленинграда нас с Таней пригласила к себе Лиля Юрьевна Брик и устроила что-то вроде свадебного ужина. Она внимательно и придирчиво рассматривала меня – в те ли руки отдают Танечку? – и осталась, кажется, удовлетворена. А я тоже смотрел на нее широко открытыми глазами: шутка ли, женщина, к которой прикасался сам Маяковский! В конце вечера она подарила мне лапти Маяковского – да-да, самые настоящие плетеные мужицкие лапти, в которых он якобы ходил. Можно представить, в каком я был восторге… как смеялась и радовалась Таня, представив себе Маяковского

Во дворе нашего дома. 1964

в этих лаптях… и как я их берег, пока не узнал, что «они же» продаются на Кутузовском проспекте в магазине сувениров…

Это было счастливое время юности и дуракаваляния. Иногда мы собирались дома или на даче у Таниной подруги Галины Кожуховой, которая тогда работала театральным обозревателем газеты «Правда». Компания была замечательная – молодые Олег Ефремов, Олег Табаков… Почему-то в памяти застряла сценка: Олег Табаков лежит на диване и крутит ногами, имитируя езду на велосипеде, а в руках у него телефонная трубка, в которую он весело кричит: «Девушка, миленькая, соедините-ка меня с городишком Ленинградишком!»

При всем том, что выросла Таня в тепличной семейной обстановке, кисейной барышней она никогда не была. Как-то мы втроем вместе с Галей Кожуховой завтракали в ресторане «София» на площади Маяковского. Какой-то подвыпивший тип, видимо, не узнав Самойлову, позволил себе хамскую выходку. Я не успел даже голову повернуть, как он получил от Тани такую затрещину, что отлетел к соседнему столику, где ему еще и добавили. Одним словом, рука у нее была тяжелая.

Но не только уличный хулиган мог получить сдачи. Однажды в Москву приехал президент Индонезии Сукарно – мужчина щеголеватый, увлекающийся искусством и женщинами. Он любил видеть на своих приемах театральную и кинематографическую богему. Так и в этот раз на прием, который был устроен Хрущевым в честь Сукарно в правительственной резиденции на Ленинских горах, было приглашено много творческого народа, в том числе и Самойлова. Сукарно,

«Мексиканец»

«Неотправленное письмо»

«Летят журавли»

«Анна Каренина»

На съемках фильма «Они шли на Восток», режиссеры Джузеппе Де Сантис, Дмитрий Васильев

увидев Таню, узнал ее, радостно заулыбался и посадил рядом с собой. По ходу беседы он достал пачку необычных в то время для нас черных сигарет и угостил всех. Все закурили, и Таня тоже. И тут раздался голос: «Вы напрасно курите… От табака портится цвет лица, а ведь вы актриса… для вас это так важно…» Это произнес высокий красивый мужчина. Таня холодно посмотрела на него, демонстративно раздавила сигарету в пепельнице и сказала: «Если член правительства советует мне не курить, то я курить не буду… Но если к тому же вы были бы еще и мужчиной, то воздержались бы давать советы женщине…» Наступила тишина. А потом мужчина извинился и перевел все в шутку. Это был Леонид Ильич Брежнев…

К чести Брежнева хочу добавить: никаких последствий эта реплика не имела и он, как и раньше, относился к Самойловой с уважением и симпатией. А представьте на его месте кого-то из прежних или сегодняшних!

При всей независимости характера Таня в то же время была совершенно законопослушным советским человеком, почитающим власть. Однажды, придя как-то в старый Дом кино на улице Воровского, где сегодня Театр киноактера, я увидел Таню, беседующую в фойе с какой-то дамой. Как обычно, подбежав сзади, я обнял ее, ожидая смех и улыбку. И вдруг ко мне поворачивается строгое официальное лицо. «Знакомьтесь, – сухо говорит она даме, – мой муж…» Я опешил и лишь через несколько секунд понял, в чем дело: это была Екатерина Фурцева, перед которой Таня не считала возможным вести себя легкомысленно…

Если бы не это советское законопослушание, то вся ее жизнь могла сложиться совершенно иначе. Успех фильма «Летят журавли» был настолько ошеломляющим, что Таню смело можно было бы отнести к суперзвездам первой мировой тройки. Хотя, как известно, Хрущев

назвал героиню картины «шлюхой»... И вообще, если бы Клод Лелуш, приехавший в то время в Москву, не увидел на «Мосфильме» только что законченный фильм Калатозова и Урусевского, то никаких фестивалей для «Журавлей» и не было бы. После «оценки» Хрущева дирекция «Мосфильма» не собиралась отправлять ленту на фестиваль, и лишь восхищение и напористость Лелуша, сообщившего об этом фильме руководству Каннского МКФ, сделали свое дело.

И надо сказать, что Сергей Павлович Урусевский сыграл в судьбе Тани огромную роль. Он и его жена Белла Мироновна Фридман обожали Таню, как дочь. Это я наблюдал, бывая у них в гостях. Я не раз приставал к Сергею Павловичу: «Как вы снимали эту сцену? Почему это снято так, а не иначе?..» Он лишь улыбался и отмахивался: «Не знаю... Так мне казалось...» И это «не знаю» было очень искренним. Талант, как правило, работает на интуиции, а Сергей Павлович был не просто талантлив – это был гениальный кинооператор, чьими профессиональными достижениями пользуются сегодня его коллеги во всем мире...

...За день до объявления результатов Каннского фестиваля (1958), где Таня получила «Золотую пальмовую ветвь»[2], она была в гостях у Пабло Пикассо, куда ее привела Надя Леже. Пикассо сказал ей примерно следующее: «Сегодня, Танечка, ты еще очаровательная девочка, а завтра уже будешь недоступной мировой звездой...»

В то время Таню приглашали сниматься многие киностудии мира, в том числе и Голливуд. Еще до нашей «Анны Карениной» американцы предлагали ей эту экранизацию с Жераром Филипом в роли Вронского, и Сергей Павлович Урусевский шепнул ей тогда: «Соглашайся и оставайся». Но советское воспитание Татьяны и ее искренний, а не показной патриотизм были сильнее. Тогда ведь остаться на Западе в советской интерпретации означало «предать Родину». Если бы она тогда сказала «да», то вся ее жизнь сложилась бы иначе, но она сказала «нет»...[3] И как это сегодня ни покажется диким и неправдоподобным, но при всей ее мировой звездности и славе нам негде было жить. Мы снимали комнаты в чужих квартирах...

Перескакивая через десятилетия, вспоминаю, как праздновали сорокалетие выхода фильма «Летят журавли» в кинотеатре «Дом Ханжонкова» на площади Маяковского в Москве. Мы тогда давно уже были с Таней не вместе, но она меня пригласила. Этот вечер ярко врезался в память: грустная Таня в дешевой кофточке из какой-то тонкой ткани, на которой, оттягивая ее, висел орден. Подвыпивший Евгений Валерианович Самойлов, одиноко сидящий в фойе и смотрящий в пол. Забежавший «на минуточку» Андрей Вознесенский, чтобы подарить Тане букет красных роз. Публика, которая, как мне кажется, не узнавала Самойлову. Я не понимал, куда приткнуться, и ходил неприкаянным. Нищий фуршет с водкой и колбасой...

2. Которую Таня потом потеряла неизвестно где и неизвестно когда...

3. Сегодня в ряде публикаций пишут, что Самойлова отказалась от приглашения в Голливуд и не осталась на Западе, потому что по пятам за ней ходили агенты КГБ, наблюдая за каждым ее шагом, копаясь в ее чемоданах и так далее. Все это так и не совсем так. Агенты действительно ходили по пятам, но при желании Татьяна имела возможность «остаться». Ее «нет» было ее решением, продиктованным ее пониманием патриотизма. И еще! Лично мне она сказала: «Если бы я тогда осталась, что было бы с папой и с мамой...»

...Но все это было потом. А пока – «Литературная Россия» по поводу «женского дня» прислала ряду известных людей вопрос: «Каким у вас был сегодняшний день?» Таня весело подскочила ко мне: «Что ответим?» «Отвечай ты, тебя же спрашивают», – сказал я. Таня обняла меня: «Солнечным, только солнечным... у меня теперь нет других дней...»

При всей своей звездности Таня легко умела общаться с людьми любого социального уровня. Помню нашу поездку в Челябинск. Я ехал снимать документальный фильм о детских колониях и малолетних преступниках, а Таня отправилась со мной. Оставив съемочную группу в гостинице, я решил день-другой поколесить по области, чтобы почувствовать натуру, где будем снимать.

Поехали мы с Таней. Водителем у нас был молодой парень, недавно вернувшийся из армии и не очень хорошо знавший область. А карт и указателей тогда почти не было. Одним словом, заблудились. Расстояния там огромные, измеряются не километрами, а бесконечными российскими верстами. Спрашиваем у какого-то случайного мужичка на телеге, как проехать туда-то. Он отвечает: «Тут недалеко, верст триста прямо, потом налево...» Таня притихла и, поджав ноги, уснула у меня на коленях; она ведь не привыкла к путешествиям такого рода...

Заехали мы в какое-то поселение. Грязь по колено, буксуем. Идет парнишка, я у него спрашиваю: «Как деревня-то называется?» А он обиженно: «Это не деревня, а город... Фершампенуаз...» У меня глаза на лоб полезли. «Как?» – переспрашиваю. «Фершампенуаз... Что неясно? – говорит пацан. – А там дальше Париж, Берлин, Варна и Лейпциг...» Чувствую, что схожу с ума... Оказалось, все верно. Когда-то, в наполеоновские времена, когда русские дошли до Парижа, тем, кто отличился в боях, царь-батюшка давал наделы земли в этих краях. И тут возникали деревни, которые назывались именем того европейского города или места, где служивый отличился. Отсюда и пошла эта «Европа».

Заночевали мы с Таней в Фершампенуазе, и весь поселок сразу оживился: шутка ли, с неба в эту глушь нежданно-негаданно свалилась легендарная Вероника – Татьяна Самойлова... Женщины тут же принялись что-то готовить в русской печи, чтобы нас угощать, а Таня схватила ухват и тоже начала шуровать горшками, вызывая восторг посельчан. Я даже удивился, как у нее это так ловко получается... Потому что, надо признать, Таня не была великой кулинаркой. Яичницу сделать могла, а чуть что посложнее... так мы бежали в соседнюю кафешку. Да и Танина мама нередко баловала нас своими домашними деликатесами...

Кто в доме всегда был сыт, доволен и в хорошем настроении, так это Семёшка, Танин любимец, полудикий сиамский кот, подаренный нам моим учителем и другом Владимиром Адольфовичем Шнейдеровым, великим режиссером, основателем не только

С Джейн Мэнсфилд. Канн, 1958.

«Альманаха кинопутешествий», но и всего приключенческого жанра в российском кино.

Семёшкой кота Таня назвала в мою честь. Несмотря на то что он был свирепым зверем, которого боялись все дворовые собаки, с Таней у них была любовь. Он спал вместе с нами, иногда даже положив свою лохматую морду Тане на щеку, и я, боясь, что он случайно поцарапает ее, прогонял его, против чего Таня бурно протестовала.

Но это был не единственный зверь в доме. Под ванной жил метровый варан, привезенный мною из очередной киноэкспедиции – из пустыни Каракумы. Иногда он выползал оттуда и, стуча когтями по паркетному полу, зловеще двигался в сторону комнаты. И хотя он был абсолютно безобиден, Таня в панике вскакивала на диван и требовала, чтобы я немедленно убрал «это чудовище». Но я не успевал. В бой вступал Семёшка. Варан неохотно поворачивался и возвращался под ванну.

А на балконе жил орлик, привезенный мною с Памира. Его обожали дворники, поскольку он очистил окружающие дворы от голубей и ворон.

Вот таким зверинцем мы с Таней владели. Это было то счастливое время, когда мы снимали на улице Вавилова отдельную квартиру. Но приехали хозяева, и нам пришлось съезжать. Семёшка отправился к моей маме в Белоруссию, орлик куда-то улетел, а варана доконал московский климат. Из него сделали чучело с янтарными глазами и поставили в Дубне на циклотрон, где он стоял много лет. Вот так закончился этот наш зоопарк.

Однако вернемся на Урал. В Челябинске с Таней произошел веселый эпизод. Как-то, когда я зашел в магазин, а Таня ждала меня снаружи,

С Александром Зархи на съемках фильма «Анна Каренина»

к ней подошел какой-то деятель местного шоу-бизнеса (правда, тогда слов таких у нас еще не было) и начал уговаривать поработать у него моделью, потому что она очень похожа на Татьяну Самойлову и он сделает ее знаменитой. В это время я вышел из магазина и обратился к Тане по имени. Парня буквально зашатало. Таня дружески похлопала его по плечу и подарила автограф.

Впрочем, подобные недоразумения с Таней случались довольно часто. И это еще раз доказывает народность ее образа… Каждая российская девушка, в жизни которой война оставила свой отпечаток – а таких были тысячи и тысячи, – в Таниной Веронике видела себя. В этой «незвездности», в возможности идентифицировать себя с ней и был заложен звездный успех Самойловой.

Ажиотаж вызвало и появление Тани в детской колонии «Атлян» под Челябинском, где я снимал. Как сказал начальник колонии: «Вы превратили нас в детский сад!» Малолетние преступники, а среди них и убийцы, стали милыми ягнятами, а свирепые надзиратели – добрыми дядьками. Всем хотелось понравиться самой Татьяне Самойловой – девушке всеобщей мечты!

Кстати, я не раз слышал разговоры об актерской красоте. Красива ли была Татьяна Самойлова? Одни считают, что очень красива с ее раскосыми глазами белки. Другие – что она обычная милая девушка. По-моему, все правы. Смотря для кого что важно. Для меня, например, красота – это прежде всего не физическое совершенство, а то внутреннее свечение, которое исходит от человека. А если совпадает и то и другое – то это уже красота божественная.

Мальчишки колонии увидели небожительницу, которая оказалась простой, милой, понятной… Как же было не влюбиться в нее! И они влюблялись. Сколько записок с детскими признаниями

в любви и обещаниями исправиться получила тогда Таня! А когда мы уезжали, ее буквально затискали в объятиях и забросали подарками. «Малолетние преступники», как их здесь называли, подарили ей ее же портрет, нарисованный одним из них. На портрете Таня выглядела для них «своей», то есть немного «приблатненной». К портрету были приложены нехитрые детские, но теплые и искренние стишки. Такие вот, например:

Вы к нам пришли, и мы вам рады,
Мы будем помнить эти дни…
Из этой сумрачной ограды
Застынут в памяти они…

Вообще, письма зрителей Татьяне – это отдельная тема. Их были тысячи. Иногда Таня просила меня ответить от ее имени (на пишущей машинке, конечно). Одно из писем я храню по сей день: некий парень из Белой Церкви спрашивает, не замужем ли Таня, и предлагает ей варианты совместной «счастливой сельской жизни»…

Я понимаю, что так и не ответил на вопрос, каково быть мужем Татьяны Самойловой. Могу лишь повторить: совместная жизнь и всегда дело непростое, а совместная жизнь творческих натур – особенно. Она – как катание на «американских горках». Мне возразят и приведут обратные примеры, но на то они и примеры, чтобы подтверждать правила. Когда у Джульетты Мазины спросили, чем она занимается в промежутках между съемками, она ответила: «Вы думаете, что быть женой Федерико Феллини – это легкая работа?!» Учтите, так сказала женщина, обожавшая своего мужа и завещавшая похоронить себя с его фотографией на груди.

Хотя мы очень нежно относились друг к другу, многие ситуации воспринимали все-таки по-разному. Выросли-то мы с Таней в разных средах: она в богемной, артистической, я в более пуританской, академической. Как иногда в компании за столом шутила Танина мама Зинаида Ильинична: «Просьба при ребенке матерно не выражаться…», – имея в виду меня.

Я был еще студентом и на два года моложе Тани, а она была уже мировой кинозвездой. Конечно, это грело мое самолюбие, но в то же время и огорчало: я ощущал свою «вторичность» в этом альянсе. Хотя, скорее всего, причиной тому была моя мнительность, а не реальное положение дел. Таня была идеальной женой со всеми плюсами и минусами, присущими этой «должности». Помню, как-то мы ехали в трамвае и мне начала строить глазки миловидная цыганочка. Таня тут же встала, взяла меня за руку и, мило улыбнувшись цыганочке, вывела меня из трамвая, шепнув полушутя: «Идем, а то я не выдержу и глаза ей выцарапаю».

Не могу не вспомнить еще одну забавную историю. Как-то я решил постричься, но у меня не было «своего» мастера, как это полагается

в среде московской творческой элиты, и Таня повела меня в парикмахерскую Дома писателей, где с незапамятных времен работал старый почтенный еврей, у которого стриглись все литературные и кинематографические знаменитости. Имени его я не помню, но помню, что он был весьма почитаем в известных кругах. Назовем его условно Абрамом Исааковичем. О нем рассказывали байки, шутки, легенды. Вот одна из них. Война. Немцы приближаются к Москве. Дом писателей становится чем-то вроде бурлящего котла, где собираются взволнованные члены Союза. Все дают советы, что надо делать, как остановить немцев… «Самое главное в этой войне – усилить кавалерию», – советуют одни. «Нет, самое главное – пустить вперед танки», – возражают другие. «Вы знаете, что самое главное в этой войне? – говорит Абрам Исаакович. – Так вот я вам скажу: самое главное в этой войне – выжить». Как и во всякой советской парикмахерской, в этой тоже на столике лежала «Книга отзывов», где подстриженные знаменитости оставляли свои благодарные слова. Само собой разумеется, что там были записи очень известных людей. Абрам Исаакович эту книгу издал, прибавив от себя лишь эпиграф: «Бритье определяет сознание!»

Сама Таня никогда не давала мне повода для ревности. Я уже говорил о приезде в Москву президента Индонезии Сукарно и о приеме в его честь. Кокетничая, Сукарно попросил переводчицу спросить у Самойловой: как она думает, сколько ему лет? На что Таня холодно отрезала: «Меня это абсолютно не интересует». И на этом ухаживание прекратилось.

Всегда Таня делала все, чтобы меня не смущала ее звездность. До меня она гораздо реже пользовалась городским транспортом. Я же, наоборот, любил толпу, метро, улицу… Там я находил идеи, образы… Это была моя питательная среда обитания. Таня понимала это и как могла шла мне навстречу – гуляла со мной по улицам, ездила в трамваях и метро. Но чего это ей стоило! Представьте: в то время Татьяна Самойлова на эскалаторе в метро… Сотни людей на встречном эскалаторе поворачиваются к вам, приветствуют, кричат, улыбаются, требуют ответного внимания… И надо отвечать, ведь иначе можешь прослыть зазнавшейся штучкой… Ну раз, другой… А когда ежедневно и многократно в день… Появляются усталость, раздраженность и естественное желание спрятаться. Мелочь? Нет, не мелочь – плата за звездность как лишь один ее штрих. А сколько их, этих штрихов…

Я уезжаю на съемки «Альманаха кинопутешествий»: Памир, Северный полюс, тайга, пустыни, вулканы Камчатки… А Таня ждет. У меня сохранились ее телеграммы того времени, лейтмотив которых один: «Жду… Скучаю… Когда же ты вернешься?!» Спасала моя мама, которую Таня очень любила. Таня уезжала к ней в Белоруссию, в город Бобруйск, где я родился, и это в какой-то степени скрашивало ей мое отсутствие. Не говорю уж о том, что, имея некоторые наследственные недуги, она

На съемках фильма «Летят журавли»

иногда впадала в депрессию и нуждалась во внимании, которое и получала от моей мамы-врача.

И наоборот! Тани нет, она на съемках, она занята, она вся погружена в жизнь Анны, Вронского или Каренина… Я выпадаю на это время из ее жизни… Или высокое искусство, или теплое семейное гнездышко – вместе они не уживаются.

А теперь к сложностям творческой профессии прибавьте нашу общую неустроенность… Написал и задумался. А какие, собственно говоря, «сложности творческой профессии» могли быть у Татьяны Самойловой? Талант, всемирная слава, знаменитый отец, всеобщее обожание… Так-то оно так. Но не совсем. Да, талант требует тепла и обожания, но он также требует движения и работы. Без них он чахнет. В это время, как я уже говорил, Татьяну приглашали крупнейшие киностудии мира. Ее участие гарантировало успех фильму в любой стране. Но наша власть, как куркуль, сидящий на мешке, считала ее своей собственностью, «своим достоянием», как они выражались. До Тани почти не доходили приглашения, которые посылали ей продюсеры из разных стран. Власть отвечала вместо нее: Самойлова не может, она занята, она снимается в другом фильме…

Это было враньем. Работы почти не было. В мелкосюжетных картинах Таня сниматься не хотела, да и режиссеры таких фильмов побаивались приглашать актрису такого уровня. Это был замкнутый круг, из которого проистекали депрессия и уныние… Не могу утверждать, но говорят, что даже наша «Анна Каренина» была запущена в пику Голливуду, который приглашал Самойлову на ту же роль…

Много лет спустя, что-то в 80-х, уже живя в Италии и будучи в гостях у Джузеппе Де Сантиса, великого итальянского режиссера, я как-то спросил у него, почему он пригласил Таню в свой фильм «Они шли

С Надей Леже. Канн, 1958

на Восток» на такую незначительную, второстепенную роль. Пеппе – так звали Де Сантиса друзья – ответил: «Другой женской роли для нее там не было, но даже на эту роль заполучить Татьяну было очень сложно… Ваши власти держали ее буквально в клетке… а видеть, как она страдает без работы, было невозможно… – сердце разрывалось. Я всегда был поклонником ее таланта… Пригласить Татьяну на эту роль удалось лишь потому, что сюжет фильма устраивал советскую сторону и у меня были хорошие отношения с «Мосфильмом»…»

Но все это были крохи, а не настоящая работа, достойная большой актрисы. Таня из месяца в месяц приходила на «Мосфильм» с одним и тем же вопросом: «Есть ли работа?» Ей отвечали: «Пока нет». А теперь, как я уже не раз об этом говорил, приплюсуйте ко всему этому еще и нашу неустроенность, жизнь в чужих квартирах, да и советское безденежье, ибо богатыми мы никогда не были. Я был еще студентом, хоть и подрабатывал в «Альманахе кинопутешествий», а Таня до «Анны Карениной» долго не снималась и жила фактически лишь на небольшую зарплату в Театре киноактера.

Вот так звездность вдруг оборачивается другой своей стороной. Звездность всегда имеет невидимую миру изнанку, невидимые миру слезы, но у каждого они свои. Дико сегодня читать сохранившиеся у меня черновики писем звезды к советским властям: «Нам с мужем негде жить, дайте, пожалуйста, квартиру…»

Дали спустя годы, когда это было уже не нужно ни ей, ни мне…

…Я не играл первую скрипку ни в нашем с Таней сближении, ни в нашем расставании. Жизнь распорядилась сама. Шли съемки «Анны Карениной», требовавшие полной отдачи сил. Тане необходимо было

повышенное внимание, забота и уход. Я не мог ей этого дать и в силу нашей житейской неустроенности, и в силу того, что сам был полностью поглощен работой над сценарием «Ядерный век».

Снимали мы тогда крошечную однокомнатную квартирку в Новых Черемушках на краю Москвы. Не помню уж по чьей инициативе, но мы решили, что Тане на период съемок лучше пожить в родительском доме, где она в полной мере получит от мамы уход, тепло и заботу. Вот так и начался наш «раскол» – без ссор, упреков и обид.

...А потом было много других событий – у Тани с «Анной Карениной», у меня со сценарием «Ядерный век». (Фильм по этому сценарию вышел под названием «Выбор цели» в постановке Игоря Таланкина. Его создание – это еще одна громкая история, полная боли и страстей.) Мы расстались. И встретились лишь через много лет в московском Доме кино. Таня была со своим малолетним сынишкой Митей, родившимся уже после нашего расставания. «Привет, Белочка!» – крикнул я ей. «Мама, откуда дядя знает, как тебя зовут?» – удивился сынишка. «Это секрет!» – загадочно улыбнулась мама. Потом прошло еще немало лет, и мы опять встретились в том же Доме кино. «Привет, Танюша», – сказал я ей. Таня рассеянно посмотрела на меня: «Мы с вами где-то встречались?» – не то с вопросом, не то с восклицанием сказала она. «Да, Танечка, встречались...» – ответил я. «Боже, прости!» – вдруг воскликнула она и обняла меня.

Наш разговор был странен. «Как Бетти поживает?» – спросила Таня, имея в виду мою старшую сестру, с которой она была дружна. «Бетти давно умерла, Танечка», – сказал я. «Что ты говоришь... – удивилась Таня. – Я ведь ее недавно видела...» «Нет, Танечка, ты видела не Бетти, а ее дочь...»

...И опять шли годы. Иногда до меня доходила информация о событиях, связанных с Татьяной. Информация эта не была радостной: одиночество, болезни, смерть родителей...

А лет шесть-семь назад меня пригласил один из федеральных каналов принять участие в телевизионном фильме о Татьяне Самойловой «Пятьдесят лет одиночества». Мотивировка была проста: помочь больной нуждающейся актрисе.

Естественно, что я согласился без колебаний. В этом фильме принимали участие многие уважаемые мною люди, в том числе Алексей Баталов, Василий Лановой и другие друзья Татьяны Евгеньевны. К сожалению, результат оказался... не положительным. Разве что любители чужого горя насладились в полной мере. Как бы там ни было, но после этого ни один из названных мною друзей Татьяны в подобных передачах больше не соглашался участвовать.

А спустя время телевидение «праздновало» 55-летний юбилей фильма «Летят журавли». У меня нет слов, чтобы описать тот кошмар, который царил на экране. Старую и не совсем здоровую женщину со многими нелегкими жизненными проблемами, не ясно понимающую, что вокруг происходит, самодовольные сытые тележурналюги – по-другому

я назвать их не могу, – ёрничая и смакуя чужое горе в угоду низкопробному рейтингу, буквально раздевали на телеэкране.

Скрытая камера тайно из-за угла снимает тяжело бредущую по улице бедно одетую женщину, а комментатор «со вкусом» рассказывает о ее жизни. О том, как она изо дня в день обходит близлежащие кафе и рестораны в надежде, что кто-нибудь ее узнает и накормит. Каждый день она заходит в эти кафешки и читает меню, но никогда ничего не заказывает – не на что. И вот наконец официант сжалился над ней и принес стакан чаю и бутылку воды… И все это в кадре, тайно подсмотренное скрытой камерой…

Камера заглядывает к ней в шкаф: смотрите, у нее еще осталось несколько шуб (давно съеденных молью), которые когда-то поклонники дарили великой кинозвезде… Камера ловит ее шепот самой себе: «…денег нет… и в магазинах ничего нет…»

И все это по центральному телевидению на весь мир!

…Поговорите с коллегами Татьяны Евгеньевны по актерской гильдии, и они расскажут, как почти взламывали дверь ее квартиры, чтобы спасти великую актрису от холода и темноты: все было отключено за неуплату… не было денег.

А в другой программе представительница Гильдии киноактеров Союза кинематографистов, обиженная критикой зала, сообщила, что все это неправда, что Татьяна Евгеньевна ни в чем, кроме общения, не нуждается, так как Союз кинематографистов активно помогает ей, доплачивая шестьсот рублей в месяц… Да, да, шестьсот рублей в месяц – за ту мировую славу, которую она принесла нашему кино.

А в конце прошлого года я нашел в своем почтовом ящике журнал «Тайны звезд» (№ 37 от 4.09.2013), с которым до того знаком не был. На обложке фотография старой женщины в больничном одеянии, с растерянной улыбкой и широко открытыми глазами. Через несколько страниц эта же фотография повторяется общим планом. Теперь мы видим несчастную бабушку уже во весь рост – со вздутыми венозными ногами, в стоптанных шлепанцах на босую ногу…

А дальше идет текст, который даже цитировать нельзя, поскольку он находится за пределами морали, доказывая, что низость, в данном случае журналистская, этих пределов не знает.

Некая Наталья Петрова беззастенчиво смакуя подробности, лезет в чужие тайны. А дальше редакция дает фотографию старой больной актрисы, затем ослепительно красивой девушки, лицо которой в свое время знали кинозрители всего мира. И наконец фотографии ее любимых мужчин…

И тут я онемел. После фотографии Василия Ланового, под моим именем стояло фото моего отца, которого нет уже почти пятьдесят лет, а само фото сделано в 30-е годы прошлого века в местах политзаключения… Можете представить мое состояние? Шок. Неряшливые редакторы просто перепутали меня с отцом… Надо ли продолжать?! Какими моральными качествами обладают – и обладают ли? – люди, творящие

все это? Кто дал им право копаться в личных судьбах и перевирать их? Пробовали ли эти «творцы пера и экрана» покопаться в личной жизни кого-то из сильных сегодняшнего мира? С больной-то беззащитной женщиной это безопасно.

В былые времена за гораздо меньшее оскорбление вызывали на дуэль. Впрочем, на дуэль вызывали достойных. А таких, как вы, просто секли кнутом на конюшне.

Старость не радость. А старость звезды, блиставшей на мировых экранах, особенно тяжела. Но тяжесть эта бывает разная. Вспомните знаменитый «Бульвар Сансет» Билли Уайлдера – «Бульвар Заходящего солнца» – он как раз об этом. Там тоже трагедия старой кинозвезды. Ей хочется назад, в свою молодость, в свою славу. Но при этом она живет в большом доме, ухоженная, с помощниками и вниманием. А Татьяна…

Первая и пока единственная актриса, принесшая нашей стране всемирную актерскую славу, она должна была до конца жизни купаться в лучах своей звездности и ни в чем никогда не нуждаться. Но, как всегда у нас, все вышло иначе.

Было ли в истории мирового кинематографа что-либо похожее на жизнь и судьбу Татьяны Евгеньевны Самойловой? Можно ли представить себе кого-либо из всемирных знаменитостей в таком жалком и унизительном положении? Можно ли в здравом уме предположить, что звезду мирового масштаба легко сумеет довести до растерянности и слез какой-то тупой охранник Дома кино, не признавший в этой бедно одетой женщине актрису, которой восхищается весь мир…

Вот так ей отплатили за ее порядочность, за настоящий патриотизм и незаемную преданность родине. Скажи она тогда, в рукоплещущем ей Канне, «да» – вся жизнь ее была бы другой! ◆

@ Сол Шульман, май 2014 года

АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Зара Абдуллаева. Странники
Рецензия на фильм Роя Андерссона «Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни» (Швеция). Критик исследует жанровые, стилистические и драматургические особенности картины, завершающей трилогию режиссера о Живущих. Автор анализирует особую поэтику, философию и символику данной работы, ее персонажей, а также раскрывает особенности художественного языка Андерссона.
«Голубь сидел на ветке, размышляя о жизни», Рой Андерссон, Венеция-2014, трилогия, поэтика, символизм, гротеск, тривиальность, взгляд

Андрей Плахов. Голубиная почта
Рецензия на картину Андрея Кончаловского «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» (Россия). Автор анализирует драматургию и нарративные особенности фильма, его мифологию и символику, отраженные в нем актуальные философские вопросы и мотивы, а также рассматривает картину в контексте всего творчества режиссера.
«Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына», Андрей Кончаловский, Венеция-2014, российское кино, нарратив, реальность, философия, ментальность

Евгений Гусятинский. Их молодость
Рецензия на картину Ларри Кларка «Наш запах» (Франция – Бельгия). Автор анализирует ключевые мотивы картины – своего рода «баллады о сексуальной зависимости», – ее структуру, эстетические и философские аспекты, ее персонажей и их взаимоотношения. Критик также исследует фильм в контексте творчества Кларка, уделяя особое внимание анализу таких категорий, как «реальность», «чувственность», «физиологичность», «одержимость», «безумие».
«Наш запах», Ларри Кларк, секс, физиологичность, безумие, философия, эстетика, чувственность

Стас Тыркин. Long cuts
Рецензия на фильм Алехандро Гонсалеса Иньярриту «Бёрдмен» (США). Критик исследует ключевые темы и мотивы картины, ее персонажей, стилистические и нарративные особенности, подчеркивая ее актуальность и нетривиальность режиссерского подхода к избранной теме.
«Бёрдмен», Алехандро Гонсалес Иньярриту, Венеция-2014, театр, актер, стиль, актуальность

Антон Долин. Свобода слова
Рецензия на фильм Лорана Канте «Возвращение на Итаку». Автор подробно анализирует структуру, драматургию и проблематику новой картины режиссера, демонстрирующей, при всем ее многословии, тщетность коммуникации. Особое внимание критик уделяет исследованию взаимоотношений персонажей друг с другом, с временем и реальностью.
«Возвращение на Итаку», Лоран Канте, Венеция-2014, история, коммуникация, время, реальность

Елена Плахова. Голод не мамка
Рецензия на картину Саверио Костанцо «Голодные сердца» (Италия). Критик анализирует ключевые темы и мотивы картины, несущей на себе следы глобального космополитизма, ее жанровые и стилистические особенности, ее персонажей и их взаимоотношения, а также рассматривает фильм в контексте творчества Костанцо.
«Голодные сердца», Саверио Костанцо, Венеция-2014, космополитизм, жанр, контекст

Вадим Рутковский. Агрокультура
Рецензия на фильм «99 домов» (США) Рамина Бахрани, режиссера, создающего эпические картины о кровных узах, корнях и взаимоотношениях людей разных поколений. Анализируя ленту в контексте всего творчества режиссера, критик раскрывает ее жанровые, стилистические и нарративные особенности, а также исследует ее персонажей, проблематику и особую метафорическую структуру.
«99 домов», Рамин Бахрани, Венеция-2014, кровные узы, эпос, история, нарратив, поколение

Зара Абдуллаева. Пленники
Рецензия на фильм «В подвале» Ульриха Зайдля. Критик анализирует основные мотивы, сти-

листические, эстетические и формальные особенности новой парадокументальной картины режиссера, конструируемое им особое символическое пространство, а также особенности художественного языка Зайдля.
Ульрих Зайдль, «В подвале», Венеция-2014, tableaux, эстетика, символизм, подсознание, парадокументализм

Александра Новоженова, Сергей Гуськов. Невыносимая невозможность провала
Анализ итогов биеннале «Манифеста-10», прошедшей в Санкт-Петербурге. Авторы анализируют сам формат художественной биеннале, его достоинства и недостатки, связанные с ним организационные и прочие проблемы, а также актуальность «Манифесты» как культурного явления. Авторы исследуют представленные на «Манифесте» работы современных художников, вызванный ими резонанс, а также отмечают особое значение данного мероприятия в контексте современного мирового искусства.
«Манифеста-10», Санкт-Петербург, современное искусство, биеннале, актуальность, контекст, культура

Чарлз Барр. Неизвестный Хичкок
Материалы лекции, прочитанной в рамках фестиваля «Хичкок: девять неизвестных». Искусствовед Чарлз Барр прослеживает профессиональную карьеру легендарного режиссера, эволюцию его идей и художественного метода, исследует ряд его работ в немом и звуковом кино, а также обращает внимание на некоторые ключевые мотивы в картинах мастера.
Альфред Хичкок, фестиваль «Хичкок: девять неизвестных», немое кино, звуковое кино, метод, Голливуд, европейское кино

Елена Стишова. Карловарские горизонты
Обзор Карловарского кинофестиваля 2014 года. Критик анализирует наиболее яркие картины конкурсного экрана, прослеживает ряд изменений в политике киносмотра, арт-концепции и некоторых программах. На материале конкретных фильмов автор выявляет актуальные тенденции в мировом кинематографе.
Карловы Вары–2014, актуальность, тенденции, политика, концепция, мировое кино

Петр Шепотинник. Переэкзаменовка
Обзор кинофестиваля 2014 года в Локарно. Критик анализирует основные программы фестиваля, рассматривает представленные на нем наиболее яркие картины. Особое внимание автор уделяет анализу используемых режиссерами художественных приемов, их эстетике и методам работы с современным киноязыком.
Локарно-2014, эстетика, киноязык, экзотика, цитирование, документальное кино

Евгений Майзель. Поиски неизвестного
Обзор кинофестиваля «Край света» 2014 года в Южно-Сахалинске. Критик анализирует программы и фильмы фестиваля, на их примере выявляя ключевые темы и актуальные тенденции в современном кинематографе. Особое внимание автор уделяет анализу социальных явлений и философских тем в ряде представленных картин.
Южно-Сахалинск-2014, кинофестиваль «Край света», актуальные тенденции, современное кино, социальные явления, философия

Глеб Напреенко. Улики иной жизни
Обзор программы «Found footage. Зеркало в движении» кинофестиваля «Послание к человеку», прошедшего в Санкт-Петербурге. Автор рассматривает уникальный формат found footage, который задействует два понимания медиума кино: как средства вуайеристского наслаждения и научного исследования. На материале конкретных фильмов автор раскрывает особенности подхода разных режиссеров к работе с found footage.
«Послание к человеку»-2014, found footage, Санкт-Петербург, медиум, вуайеризм, научное исследование

Елена Юрьева. «Страхование – страшная сила»
Автор рассматривает слоган как современный социокультурный феномен, обладающий реальным влиянием на общественное мнение, а также как эффективный коммуникационный инструмент. Автор исследует особенности слоганов, используемых на телевидении, в рекламе и в кино, их смысловые, психологические, коммерческие, концептуальные и прочие аспекты.
Слоган, киноцитаты, телевидение, реклама, общество, коммуникации, психология

SUMMARY

Grigory Revzin
We – instead of eternity
Architecture as a conceptual expression of time, along with current social processes connected with it. Conversed by Daniil Dondurei.

Zara Abdullaeva
Strangers
Review of Roy Andersson's EN DUVA SATT PÅ EN GREN OCH FUNDERADE PÅ TILLVARON (Sweden). The critic investigates generic, stylistic and narrative peculiarities of the picture, summing up the director's trilogy about humankind. The author analyzes special poetics, philosophy and symbolism of the picture, as well as discloses features of Andersson's artistic method.
EN DUVA SATT PÅ EN GREN OCH FUNDERADE PÅ TILLVARON, Roy Andersson, Venice-2014, trilogy, poetics, symbolism, grotesque, triviality, sight

Roy Andersson:
"Last time I cried forty years ago"
Conversed by Peter Shepotinnik.

Andrei Plakhov
Pigeon express
Review of Andrei Konchalovsky's THE POSTMAN'S WHITE NIGHTS (Russia). The author analyzes dramaturgy and narrative features of the film, its mythology and symbolism, actual philosophical problems and motives mirrored in it, and considers the picture in the context of the director's creation in general.
THE POSTMAN'S WHITE NIGHTS, Andrei Konchalovsky, Venice-2014, Russian cinema, narration, reality, philosophy, mentality

Evgeny Gusyatinsky
Their springtime
Review of Larry Clark's THE SMELL OF US (France – Belgium). The author analyzes key motives of the picture, 'ballads about sexual addiction' sui generis; its structure, aesthetic and philosophical aspects, its characters and their interrelations. The critic also investigates the film in the context of Clark's creation, specially accentuating such concepts as 'reality', 'sensibility', 'physiology', obsession, madness.
THE SMELL OF US, Larry Clark, sex, physiology, madness, philosophy, aesthetics, sensibility

Stas Tyrkin
Long Cuts
Review of Alejandro González Iñárritu's BIRDMAN OR THE UNEXPECTED VIRTUE OF IGNORANCE (USA). The critic investigates key motives and themes of the picture, its characters, stylistic and narrative features, accentuating its actuality and untrivial approach towards the topic.
BIRDMAN OR THE UNEXPECTED VIRTUE OF IGNORANCE, Alejandro González Iñárritu, Venice-2014, theatre, actor, style, actuality

Anton Dolin
Free speech
Review of Laurent Cantet's RETOUR À ITHAQUE (France). The author pinpoints structure, dramaturgy and topics of the latest work by the filmmaker. Though rather wordier, it demonstrates vanity of communication. The critic specially scrutinizes the characters' interrelations and their comprehension of time and reality.
RETOUR À ITHAQUE, Laurent Cantet, Venice-2014, history, communication, time, reality

Elena Plakhova
Hunger is no joke
Review of Saverio Costanzo's HUNGRY HEARTS (Italy). The critic analyzes key themes and motives of the picture, marked with the traces of global cosmopolitism; its generic and stylistic peculiarities, its personages and their interrelations, as well as considers the film in the context of Costanzo's creation.
HUNGRY HEARTS, Saverio Costanzo, Venice-2014, cosmopolitism, genre, context

Vadim Rutkovsky
Agroculture
Review of Ramin Bahrani's 99 HOMES (USA), the work of the filmmaker, creating epical films about blood ties, roots and interrelations of people of different generations. Analyzing the picture in the context of the director's creation in general, the critic discloses its generic, stylistic and narrative features, as well as investigates its characters, topics and special metaphoric structure.
99 HOMES, Ramin Bahrani, Venice-2014, blood ties, epic, history, narration, generation

Zara Abdullayeva
Captives
Review of Ulrich Seidl's IM KELLER (Austria). The critic analyzes main motives, stylistic, aesthetical and formal peculiarities of the new paradocumentary picture of the director, which is being constructed by him as a special symbolic space, as well as Seidle's artistic language.
IM KELLER, Ulrich Seidl, Venice-2014, tableaux, aesthetics, symbolism, underconsciousness, paradocumantary

Alexandra Novozhenova, Sergei Guskov
Unbearable impossibility of fall
Analysis of the returns of biennale *Manifesta-10,* which took place in St. Petersburg. The authors analyze the very format of the biennale, its flaws and merits, the problems of management and actuality of *Manifesta-10* as a cultural event. The authors investigate the works of contemporary artists, the feedback evoked, and mark special meaning of the event in the context of world art.
Manifesta-10, St. Petersburg, contemporary art, biennale, actuality

Abdelatif Kechiche:
"I'm scared it won't do..."
Director's master-class at the festival "Message to Man" (St. Petersburg-2014).

Charles Barr
Unknown Hitchcock
Digest of the lecture delivered within the frame of the film screenings festival "Hitchcock 9: The Ring" with nine silent movies made by Hitchcock in the 1920s, organized by British Council Russia in collaboration with Strelka Institute for media, architecture and design. The film critic Charles Barr traces down professional career of the legendary director, evolution of his ideas and creative method, investigates some of his works both in mute and sound period and pinpoints some key motives.
Alfred Hitchcock, "Hitchcock 9: The Ring" festival, mute and sound cinema, method, Hollywood, European cinema

Elena Stishova
Horizons of Karlovy Vary
Coverage of the Karlovy Vary International-2014.
The critic analyzes the most notable pictures of the Competition, traces down some changes in the politics of the forum, art-conceptions and certain programs. Actual trends in the world cinema are exemplified.
Karlovy Vary-2014, actuality, trends, politics, conception, world cinema

Peter Shepotinnik
Re-sit
Coverage of Locarno film festival of 2014. The critic analyzes major programs of the festival, considers the most remarkable pictures presented. Special attention is paid to the artistic method of the directors, their aesthetics and film language usage.
Locarno-2014, aesthetics, film language, exotics, quotation, documentary

Evgeny Maizel
Search of unknown
Coverage of the film festival "On the edge"-2014 in Yuzhno-Sakhalinsk. The critic investigates the programs of the festival, singling out key themes and actual trends in contemporary cinema. Special attention is paid to analysis of social facts and philosophical themes in some works.
Yuzhno-Sakhalinsk-2014, "On the edge", actual trends, contemporary cinema, social facts, philosophy

Gleb Napreenko
Evidence of another life
Coverage of the program "Found footage. Mirror in movement" of the festival "Message to Man" in St. Petersburg-2014. The author considers unique format 'found footage', which engages two concepts of cinema as medium: as a means of voyeuristic delight and scientific investigation. Basing on certain films the author discloses peculiarities of the directors' approach towards found footage.
Message to Man-2014, found footage, St. Petersburg, medium, voyeurism, scientific investigation

Olivier Dekegel
Praise to total morons
On Olivier Dekegel's ROND EST LE MONDE. Conversed by Evgeny Maizel.

Daniil Dondurei
TV formats life
Conversed by Vera Zvereva.

Elena Yuryeva
"Insurance is a great force"
Movie quotations as slogans.
The author considers slogan as a contemporary socio-cultural phenomenon, possessing real cultural influence and serving as an effective communicative tool. The author investigates peculiarities of slogans, which are used on TV, their semantic, psychological, commercial, conceptual and other aspects.
Slogan, film quotations, TV, ads, society, communication, psychology

Sol Shulman
Tanya
In memoriam of Tatyana Samoylova

№10 (*октябрь*) 2014 10

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 5.11.14. Подп. к печати 14.11.14
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 16170
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех
странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях
связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2014

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
Министерства культуры РФ

Первого канала
Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН
Компании «СТС Медиа»
Телеканала «Петербург – 5 канал»
Телеканала «Пятница»
Телеканала ТВ-3

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, **к.иск.**
Ю.Богомолов, **к.иск.**
А.Голубовский, **к.иск.**
И.Гращенкова, **д.иск.**
Л.Гудков, **д.филос.н.**
Д.Дондурей, **к.филос.н.** *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, **к.иск.**
В.Зверева, **к.ист.н.**
А.Качкаева, **к.филол.н.**
С.Медведев, **к.ист.н.**
С.Муратов, **д.филол.н.**
А.Плахов, **к.иск.**
И.Полуэхтова, **д.соц.н.**
О.Рейзен, **д.иск.**
И.Рубанова, **к.иск.**
М.Тераколян, **к.иск.**
М.Туровская, **д.иск.**
Н.Цыркун, **к.филос.н.**
А.Шатских, **д.иск.**
М.Швыдкой, **д.иск.**
С.Экштут, **д.ист.н.**

16+

ISSN 0130-6405